

# **A CRIATURA ARTISTA – PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE ARTE, DE MEADOS DO SÉC. XX ATÉ À ACTUALIDADE**

**Diogo Leôncio**

---

**Dissertação de Mestrado em Filosofia, Vertente Estética**

**MARÇO DE 2010**



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia vertente Estética, realizada sob a orientação científica de João Constâncio.

Declaro que esta tese Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

## **RESUMO**

## **ABSTRACT**

**A CRIATURA ARTISTA – PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE ARTE, DE MEADOS DO SÉC. XX ATÉ À  
ACTUALIDADE**

**THE ARTISTIC CREATURE – ART PRODUCTION AND RECEPTION, SINCE THE MID OF XX CENTURY  
UNTIL THE PRESENT DAY**

**AUTOR – Diogo Leôncio**

**AUTHOR – Diogo Leôncio**

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte, Natureza, Território

**KEYWORDS:** Art, Nature, Territory

Tendo o Ser Humano como animal, fortemente ligado à Natureza, as suas manifestações artísticas serão naturais e ligadas a questões quer territoriais puras quer a elementos culturais como a linguagem. Com Deleuze a criação do território surge como vital; já com Wittgenstein temos o primado da linguagem. Assim o Homem comunica Arte com tudo aquilo que é seu e que criou para si – o seu lar circunscrito – com a construção de um aqui e agora, conceito espacio-temporal de contemporaneidade.

No fundo o Homem cria Arte Natural e naturalmente, contudo a Arte Humana e Animal não se confundem, não são uma e a mesma coisa, caso contrário haveria um extravazamento categorial.

Having the Human Being and animal, strongly connected to Nature, their artistic expressions are natural and linked to pure territorial issues and the cultural elements like language. With Deleuze the creation of a territory is vital, as with Wittgenstein we have the primacy of language. In that way Mankind communicate Arte with all that is yours and have created for themselves – their circumscribed home – with the construction of a here and now, a space-time concept of contemporaneity.

Basically Man creates Natural Art and does it naturally, but the Human Art and the Animal Art should not be confused, they are not one and the same thing, otherwise there would be a categorical problem.

## ÍNDICE

Introdução .....	1
Capítulo I: Território. Deleuze .....	4
Capítulo II: Ritual, Casa. Lar, Morte .....	13
Capítulo III: Linguagem, Wittgenstein .....	28
Capítulo IV: Estilo e Linguagem em Arte .....	30
Capítulo V: Especificidades das Diferenças .....	41
Capítulo VI: Pássaro Artista.....	46
Conclusão.....	52
Bibliografia .....	53

## INTRODUÇÃO

Entendendo o ser humano enquanto um animal entre os restantes animais, encontramos aqui perante uma forte ligação orgânica entre o humano e a Natureza. Este ponto de vista leva a encarar a arte quer enquanto uma manifestação natural do ser humano, algo que existe normalmente como manifestação e produto do humano; quer também como uma forte e importante ligação entre o ser humano e a Natureza. A arte é próxima à Natureza, mas não como na ideia de mimética platónica, mas mais como consequência normal e natural do que há de Natural no ser humano.

Isto leva a que se estabeleça uma forte ligação entre o artista produtor da obra e a obra e por sua vez entre o espectador e a obra, havendo assim proximidade estrita entre todas estas instancias.

Partindo deste ponto de vista segue-se no primeiro capítulo para a ideia de que é necessário circunscrever, criar um espaço e tempo específicos, para que se dê a criação artística. Para compreender este propósito, socorre-se ao pensamento de Deleuze, mas precisamente à ideia de território em Deleuze. Cria-se um espaço fechado e diferente do caos, que faz precisamente com que exista uma espécie de dentro e fora. Esse território é criado através de um processo de depuração e eliminação, filtra-se o que interessa e deixa-se à parte o restante. Neste processo várias ideias importantes de Deleuze são tidas em conta, como a ideia de Devir, uma ligação a uma micro escala em que se opera a nível das micro-percepções e assim se incorpora o outro, deixa-se a dualidade eu/outro e passa-se a ser o outro em parte do que se é assim como o mesmo acontece ao outro. Territorializa-se e desterritorializa-se em movimentos constantes, cria-se território e constantemente se destrói e recria um novo território, está-se sempre nestes movimentos sem que com isso se volte a cair na doxa, no igual, no comum nem no caos – regressa-se mas já não ao mesmo, a um outro.

Esta análise permite compreender que, em termos da criação artística, a ideia de ritual surja como proximidade necessária a ritmos naturais, contudo o ritual não é arte, é parte da vida. Existe então a importância de construir um espaço-tempo próprio – a casa que começa por ser a delimitação física do espaço circundante dá lugar ao lar onde se convocam todas as referências e se constrói um conjunto de base necessário e fértil, terreno fértil para a criação artística.

Veremos, no segundo capítulo, com recurso a exemplos provenientes de letras de canções, filmes, notas pessoais (onde se podem inserir as notas da escritora e poetisa Adília Lopes a um seu

livro, ou passagem da auto-biografia do realizador Luís Buñuel), como a ideia de lar varia conforme se é adolescente, onde a fuga parece sempre inevitável, conforme se é adulto, em que se está como que perdido porque na adolescência se fugiu da infância e seguidamente na velhice se está próximo do conforto do lar.

Ora esta delimitação implica uma obscuridade, delimitar implica o dentro e fora, embora as margens neste processo não se mantenham estanques – a criação de um aqui e agora implica como reverso a ideia da morte, do inacessível e perante esta dicotomia entre o obscuro e o iluminado o melhor mesmo é que se mantenha uma média luz sobre tudo, que se procurem os limites, tacteie até se ver melhor.

É precisamente essa ideia de limite da circunspecção, com recurso a Wittgenstein, que no terceiro capítulo se analisa uma distinção entre a forma de pensar filosofia no *Tratatus* e nas *Investigações Filosóficas*, que se chega a uma liberdade do ponto de vista do pensamento a respeito dos problemas de linguagem, aqui já não importa resolver problemas mas sim pensar os limites do que conhecemos e o contexto.

No quarto capítulo segue-se para a obra de arte e o que esta contém em si de linguagem própria do artista. Uma obra de arte é antes de mais fruto de um contexto, é criada na circunspecção do aqui e agora do artista (da contemporaneidade do artista) e portanto reflecte os problemas e questões que através do artista chegam à obra. Esta ideia explorada com recurso à análise da ideia de versão, recorrendo mesmo a versões, sobretudo de canções, feitas por vários artistas diferentes. Importa descobrir na obra de arte o que esta é.

Se já se possui a circunspecção que se reflecte depois na obra, é chegado então o momento, no quinto capítulo, de especificar a criação, a ideia de que a arte é um movimento deliberado e expresso do artista e que ao ser comunicada dá a ver algo que de outra forma não se veria, há algo de mágico e redentor neste processo. Acontece também algo de muito específico em tudo isto – tendo a arte sido consequência e reflexo de um contexto é também importante que seja entendida no seu contexto (não se quer defender as desnecessárias explicações conexas às obras que proliferam), deve ver-se a obra olhando para ela própria, através das afinidades entre espectador e arte, mas isto implica esforço voluntário e implica destreza e que não se misturem categorias. Antes de mais arte não é qual qualquer outra disciplina, há diferenças entre as várias áreas do saber e conhecimento de que o ser humano é capaz. Nem todas as disciplinas criativas são arte. Também dentro do universo da arte não é o mesmo ver uma obra de cinema ou ver uma pintura, os códigos de criação são diferentes, assim como o tipo específico de cuidado de análise, o que não implica que em última

instancia sejam ambas arte.

Esta especificidade é importante, sobretudo porque é nisto que parecem diferir, no que toca ao que aqui é proposto analisar, Deleuze e Wittgenstein, o que se fará no sexto e último capítulo. Se ambos se situam próximos da ideia de criação de circunspeção necessária para a criação artística, e mesmo ambos estão ligados à arte como algo próximo da natureza, é precisamente neste último ponto que parecem divergir com a questão de que outro animal não humano poderia fazer arte. Deleuze defende a ideia do pássaro artista por exemplo, ou da rata cantora. Seguindo ideias de Wittgenstein no que toca à relação entre linguagem e o real, sendo que se dá um extravasar de categorias, assim aqui não se questionam limites do possível.

Aqui a importância da especificidade é fulcral, não se trata de indagar quem pode ou não fazer arte, trata-se de defender que a arte de um pássaro não é arte humana nem pode ser entendida como tal, é uma questão de não extravasamento linguístico segundo Wittgenstein.



## I – TERRITÓRIO, DELEUZE

No século XX, uma mudança ocorreu no pensamento em vigor até então, na certeza aparente de que o ser humano seria o único animal racional, e como tal único capaz de “criar” arte, ainda que em profunda relação com a natureza. Com Gilles Deleuze, o ponto de partida para esta mudança de paradigma dá-se com a exploração dos lugares de indeterminação entre o homem e o animal. Delimitar um território parece-nos na esteira do pensamento de Deleuze, ser o primeiro estado, momento da criação artística.

Do caos ao cosmos, em Deleuze, passa-se todo um processo de criação de território. Neste processo estão presentes importantes construções, como a ideia de Devir, consequentes Territorializações e Desterritorializações, a criação do Plano de Imanência e a ideia do Eterno Retorno.

Começemos por traçar o caminho geral das etapas do território (caos, casa, cosmos) seguindo depois para uma análise dos conceitos envolvidos neste processo.

### Território

“O corpo desabrocha na casa (ou num equivalente, numa fonte, num bosque). Ora, o que define a casa são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, rectos e oblíquos, rectilíneos ou curvos...(18)<sup>1</sup>. Essas extensões são muros, mas também solos, portas, janelas, portas-janelas, espelhos, que dão precisamente à sensação o poder de manter-se sozinha em molduras autónomas. São as faces do bloco de sensação.”<sup>2</sup>

O Habitat é a criação de um espaço circunspecto por etapas, do caos traça-se um círculo que

---

<sup>1</sup>(18) Como mostra Georges Didi-Huberman, a carne engendra uma "dúvida": ela é próxima demais do caos; de onde a necessidade de uma complementariedade entre o "encarnado" e a "extensão", tema essencial de *La einture incarnée*, retomada e desenvolvida em *Devant l'image*, Ed. de Minuit. (nota do original)

<sup>2</sup>*O que é a Filosofia* – Gilles Deleuze e Félix Guattari

cria um interior e um exterior, a linha desse círculo serve então de protecção face ao caos, sendo que no interior encontramos-nos na casa. O traçado dessa linha corresponde a uma vontade de fuga do caos, sendo que no caos não há criação, há doxa; o engendramento dessa linha pode dar-se mesmo a partir de forças do caos, consiste num processo de levar a cabo uma actividade de selecção, eliminação, extracção – retira-se o que não interessa, depura-se – deixa-se passar pela linha, ou ficar no interior da mesma apenas as forças germinativas para potenciais frutos e obras vindoras. Ora no interior está-se já na casa. Aqui introduz-se a questão da lenga-lenga, a criança que se autonomiza e perde o medo ao cantarolar algo repetitivo (como acontecia no metro de Londres durante os bombardeamentos da II Guerra Mundial, em que as crianças refugiadas no subsolo durante o toque das sirenes eram incentivadas a cantarem em conjunto cantilenas, o mais impressionante do ponto de vista psicológico é que muitas das crianças depois de adultos não tinham memória dos bombardeamentos precisamente por causa da cantilena<sup>3</sup>) – isto leva a que a lenga-lenga, a repetição de um som ou de um vocábulo, sirva de crivo que filtrando caos, deixando apenas o necessário para a construção. Este processo liberta assim, através da selecção, das forças destrutivas do caos; serve de linha que separa o caos da casa.

Seguido à casa, e como terceiro ponto nesta criação de território (habitat), há o universo; quando a circunspecção parece um fechamento em si, na casa, é precisamente quando se dá uma abertura para tudo, isto é, uma vez já não se estando no caos, portando não correndo o risco de ser impulsionado por uma força destruidora, tendo um crivo sólido e sabendo seleccionar, pode então dar-se uma abertura para tudo sem que com isso se destrua ou se perca no caos, pode-se sair de casa para tudo, tal como uma criança que precisa de construir no seu crivo, depois o adolescente precisa de sair da casa para o universo, sendo que depois o adulto reconhece, a meu ver, no universo a casa, tudo se torna fértil e finda o desconforto do caos mesmo não se estando absolutamente circunspecto – isto leva à ideia de eterno retorno, onde queria chegar há pouco, volta-se mas já não ao mesmo. Depois deste processo, da construção de território, e o território é um acto; parece que se está novamente liberto e lançado no caos mas está-se já no universo, volta-se mas com o crivo e com todo o processo empreendido.

Este terceiro momento ou terceiro elemento, cosmos, é um elemento da sensação (e portanto o elemento da sensação estética), é aqui que se constrói um plano de composição ou plano de consistência. É necessário neste ponto ser como criança ou animal, explorar constantemente e efectivamente, introduz-se uma outra ideia fundamental em Deleuze, o conceito de Devir. Devem-se criança ou animal, fecha-se o corpo, e exemplo extremo disso é o caso do masoquista que cose os

---

<sup>3</sup>Psychiatric Aspects of Civilian Defence – Kurt Fantl

orifícios corporais para que assim ao fechar se deixe trespassar por uma intensa onda de dor, de forma a que o prazer surja então do aparentemente inesperado. Constrói-se assim um corpo sem órgãos, devem-se algo de forma a que através das micro-percepções se construa um plano, plano de imanência onde a doxa já não impera, está-se aqui já no diferente.

A todo este processo Deleuze chama territorialização. Do caos (meio de todos os meios) extraem-se ritmos e meios. Ritmos são “entre dois”, é o que há, o que fica, entre dois meios, é o desigual, o incomensurável. Ritmos são blocos de espaço-tempo compostos pela repetição periódica da componente ( a lenga-lenga); não fazem voltar ao mesmo mas o círculo abre-se para o infinito; sendo que há meios criadores que constituem uma linha de fuga e meios de morte traçando uma linha suicidária. Temos aqui portanto um factor de Diferença (ritmos) e outro de Repetição (meios).

Chegado ao cosmos, ao universo, está já construída a envergadura necessária para que se possa começar a falar da construção e criação de uma obra de arte. É portanto nesta abertura, neste regresso que não ao mesmo, que a obra de arte captura forças feitas no cosmos, essa captura é potenciada pela abertura que se leva a cabo no processo, acto, de ir da casa ao cosmos, com meios simples e parcos engendra-se a obra de arte.

Segundo Deleuze, a arte começa com impressões territoriais que não reenviam a nenhum sujeito humano que as capte. Deste modo, a arte deve ser pensada a partir das marcas que constituem os domínios já estabelecidos por todos os animais (e aqui incluídos os humanos) na demarcação de um dado território. Daqui se infere que verdadeiramente o primeiro momento da arte é o de recortar, cortar e delimitar um território, para nele fazer surgir sensações. Demarcar o território, como se disse, é o primeiro momento da criação artística. Assim este processo reenvia-nos para um conjunto de códigos, de meios e ritmos a partir dos quais a expressão artística emerge.

Esta Filosofia da Natureza permite conceber que a criação artística se projecta no universo, na vida inorgânica, mesmo quando não atravessada por forças não humanas.

Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptivos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajectos de animais sem território, formando junções interespecíficas.

“Na realidade, como toda articulação é dupla, não há uma articulação de conteúdo *e* uma articulação de expressão sem que a articulação de conteúdo seja dupla por sua própria conta e, ao mesmo tempo, constitua uma expressão relativa no conteúdo — e sem que a articulação de expressão seja dupla por sua vez e, ao mesmo tempo, constitua um conteúdo relativo na expressão. É por isso que entre o conteúdo e a expressão, entre a expressão e o conteúdo *há estados intermediários*, níveis, trocas, equilíbrio pelos quais passa um sistema estratificado.”<sup>4</sup>

Neste ponto parece importante falar da conceito devir. Para começar há que ressaltar que o devir é sempre algo duplo, dupla valência, por exemplo a mãe devem criança assim como a criança devem mãe (tal como a aranha quando faz a teia pressupõe a mosca, a própria ideia de construção de uma teia por parte da aranha pressupõe que a mosca ficará lá presa e servirá de alimento – assim como quando se aprende a nadar há algo na pessoa que tem de incorporar elementos da água, tal como na água tem de haver uma incorporação da pessoa, sendo que tudo se passa no plano das micra-percepções, percepções ínfimas, só se aprende a nadar, assim como só se aprendem outras actividades na vida, uma vez que se dê este devir duplo. Um outro exemplo que pode ajudar a entender ou clarificar esta questão é um exemplo puro da biologia: o caso das osgas, pequenos reptéis que se fixam a quase todo o tipo de superfícies sem caíam, isto é, conseguem fixar-se e deslocar-se mesmo sobre uma superfície pouco rugosa, como é o caso do vidro e passear-se na vertical sem que a gravidade pareça fazê-las escorregar. O que acontece é que a osga não possui ventosas nas extremidades das patas, como se pensou durante algum tempo, visto que mesmo sobre o efeito de uma consideravelmente elevada humidade relativa do ar estes animais não se despegam. Este bicho possui sim uma extraordinária adaptação, tão extraordinária e fascinante como qualquer adaptação – as patas interligam-se de forma microscópica com o elemento a que a osga se agarra, ou seja ramificações ínfimas de osga misturam-se com ramificações ínfimas do elemento para que numa ínfima micro-escala, animal e elemento se misturam em simbiose quase como sendo um só. A este processo biológico chama-se “Forças de Van der Waals”<sup>5</sup>. Assim e tal como a noção de devir, a osga e o vidro ao incorporarem-se microscopicamente uma no outro, assegurando que a osga se aguarde mesmo em posição vertical; tal como a pessoa que aprende a nadar, que de modo a não ir ao fundo incorpora em si o próprio mar, assim como o mar de forma a deixar que a pessoa flutue a incorpora, devem pessoa).

---

<sup>4</sup>*Mil platôs* – Gilles Deleuze e Félix Guattari

<sup>5</sup>[http://pt.wikipedia.org/wiki/For%C3%A7a\\_de\\_van\\_der\\_Waals](http://pt.wikipedia.org/wiki/For%C3%A7a_de_van_der_Waals)

Falando agora da relação mãe-criança. O bebê lê o mundo em primeiro lugar no rosto da mãe, mais até do que através do rosto da mãe, trata-se mesmo de ler na mãe, uma vez que a visão deste é extremamente reduzida portanto é através do leque de expressões que a mãe é capaz de produzir, que determinada forma de entender se vai criar ou seja a mãe de forma a conseguir dotar o bebê do maior leque possível de dispositivos que capacitam emoções, tem de ser ele própria capaz de reproduzir quer o som mais estridente, quer o murmúrio mais inaudível, o mais subtil dos sorrisos e dos olhares e o mais alto berro e gargalhada. Há uma desterritorialização aqui em curso, são traçadas linhas de fuga, a criança, explora, esgota a mãe, esgotam-se mutuamente aliás, de forma a criar uma linguagem, um novo território (que depois também aí se efectuará uma desterritorialização, uma vez que este processo é constante e sofre constantemente novos ciclos). Assim cada sensação que a mãe transmite à criança já contém em si outras e diversas sensações do mesmo leque, é uma questão de intensidade e delimitação.

#### Territorialização – Desterritorialização

“No seu próprio estrato, um organismo é ainda mais desterritorializado por comportar meios interiores que asseguram sua autonomia e o colocam em um conjunto de correlações aleatórias com o exterior. É nesse sentido que os graus de desenvolvimento só podem ser compreendidos de maneira relativa e em função de velocidades, relações e taxas diferenciais. Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares (epistratos) e que é sempre relativa, tendo um reverso, uma complementaridade na reterritorialização. Um organismo desterritorializado em relação ao exterior se reterritorializa necessariamente nos meios interiores. Tal fragmento, supostamente de embrião, se desterritorializa mudando de limiar ou de gradiente, mas é de novo afectado no novo meio ambiente. Os movimentos locais são efectivas alterações. Por exemplo, as migrações celulares, os estiramentos, as invaginações, os dobramentos. É que toda viagem é intensiva e se faz em limiares de intensidade nos quais evolui ou, então, que transpõe. É por intensidade que se viaja, e os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias e complementares. Cada estrato procede assim: pega nas suas pinças um máximo de intensidades, de partículas intensivas, onde vai estender suas formas e suas substâncias e constituir gradientes, limiares de ressonância determinados (num estrato a desterritorialização se encontra sempre

determinada em relação à reterritorialização complementar<sup>6</sup>).”<sup>7</sup>

Ora este fazer fugir, este traçar de linhas de fuga é uma forma de sair do caos, contudo pode tornar-se uma linha de auto-destruição. Sendo que o acto de criação forma uma linha de fuga, no caso do músico uma linha de musicalidade, do pintor linha pictórica, estas linhas de fuga criadoras são linhas de vida, assim como as traçadas nas várias áreas, quer filosofia, ciência ou arte que é o que particularmente interessa aqui tratar. Por essas linhas fogem sensações vivas, uma vez que a matéria que segue pelas linhas de fuga são sensações, são energia. Existe o perigo de cair no caos, cheio de abismos, no entanto saímos da casa, começa-se a desterritorialização por necessidade e não por vontade, é com grande fôlego que se é lançado nesta empreitada. Pode mesmo sair-se sem sequer se sair do mesmo local, a casa não se trata de um lugar físico, contudo pode implicar que tenha de se afastar ou mudar ou sair do local onde se está, mas uma forma de se traçarem estas ligas de fuga, de vida, tendo em vista a desterritorialização é a arte. Uma obra de arte faz sair, quer ao seu produtor enquanto a produz, quer ao espectador que a recebe, a obra de arte constitui uma fuga espacio-temporal, por exemplo, quando se vai ver um filme ao cinema, o tempo que se passa dentro da sala não é o mesmo tipo de tempo que rege o dia-a-dia comum, a doxa. Normalmente, tirando o caso de estarmos a assistir a um filme particularmente desinteressante para nós sobre vários aspectos, não estamos a pensar que perdemos parte do nosso dia, da nossa vida, numa sala escura a ver imagens projectadas, somente luz colorida numa tela; não se trata de um tempo que ceifa, é um tempo redentor, a arte cria, por não se tratar apenas de elementos simples, mas é através desses elementos que se dá a ver algo mais para além deles (a obra de arte não é feita também da técnica apenas e apenas para a técnica), cria um espaço e um tempo próprio e que constituem uma linha de fuga para a desterritorialização, redimem face à vida comum, banal, doxal. Isto implica o sair, na vida e não na arte, sai-se pela arte mas sai-se é na vida, e implica que não se volte ao mesmo. Aqui é introduzida a questão da velocidade, há como que um raio veloz que atravessa, uma passagem, voltando de novo à criança, existe como que um raio que vai do olhar da mãe para a criança, esta fica mais agitada e mais alegre e simultaneamente mais tranquila e sorumbática. Aqui o mundo das coisas, comum, já não tem lógica, dá-se um excesso para se retornar, mas retornar ao diferente. Este raio, esta linha, acaba por ser paradoxalmente já um plano, porque apesar de se bastar a si própria precisa de estar inserida em algo maior, todo o cosmos aqui.

Constrói-se então assim um plano agenciando as sensações que não nos é dado à partida, ao invés este constrói-se à medida que, no caso de uma obra de arte, a mesma avança, se vai

---

<sup>6</sup>Sobre os fenômenos de ressonância entre ordens de grandeza diferentes, cf. Simondon, *ibid*, pp. 16-20, 124-131 e *passim*.(nota do original)

<sup>7</sup>*Mil platôs* – Gilles Deleuze e Félix Guattari

construindo ela própria. Paradoxalmente leva a que o plano já tivesse que existir sem ainda lá estar de facto, uma vez que de outra forma não poderíamos combinar as sensações. Portanto, só no plano as sensações se podem combinar de forma a criar a obra de arte que, há medida que vai surgindo, paradoxalmente está a ser construído o plano que já existe para que a obra surja; e aqui há que introduzir a ideia de potência, um ser em potência, em estado embrionário, possuindo já em si todas as possibilidades para esse mesmo ser, ser. Este plano é um plano de constituição estética, não é um plano de organização, mas sim de consistência, um plano de imanência.

## Plano

“Chamava-se *matéria* o plano de consistência ou o Corpo sem Órgãos, quer dizer, o corpo não-formado, não-organizado, não-estratificado ou desestratificado, e tudo o que escorria sobre tal corpo, partículas submoleculares e subatômicas, intensidades puras, singularidades livres pré-físicas e pré-vitais. Chamava-se conteúdo as matérias formadas que deviam, por conseguinte, ser consideradas sob dois pontos de vista: do ponto de vista da substância, enquanto tais matérias eram "escolhidas", e do ponto de vista da forma, enquanto eram escolhidas numa certa ordem (*substância e forma de conteúdo*). Chamariamos *expressão* as estruturas funcionais que deviam, elas próprias, ser consideradas sob dois pontos de vista: o da organização da sua própria forma, e o da substância, à medida que formavam compostos (forma e substância de expressão).”<sup>8</sup>

Este plano de eminência é um plano de univocidade, traçado sobre o caos, um plano de Natureza, composto por latitudes e longitudes (graus de potência), velocidades e excessos e marcado pela impessoalidade e não pela subjectividade – são intensidades que fazem vibrar as sensações. É composto por vazios e desertos que são necessários abrir porque são essenciais à construção do desejo, um plano de composição é também um plano de desejo, sendo que são estas forças que saem do caos. Está-se desenquadrado e sem coordenadas porque já não se está na doxa.

Aqui que já não se está no território, onde há uma distribuição por analogia, existe hierarquias e funções, a implicação da partilha do distribuído, e a essa partilha aplicam-se as regras da analogia e princípios de distribuição, presidem aqui o senso comum e o bom senso, está-se na doxa. Existem determinações fixas e proporcionais, tende-se à anulação da diferença, é portanto uma distribuição sedentária. Está-se em desterritorialização onde se opera numa distribuição nomática, onde nada

---

<sup>8</sup>*Mil platôs* – Gilles Deleuze e Félix Guattari

está adstrito ou pertence a alguém, todas as pessoas são colocadas espacialmente de forma a preencherem o maior número de espaço possível, aqui não se partilha o espaço, partilhamo-nos no espaço, há errância e delírio em toda a extensão do ser unívoco e não partilhado; desaparecem as noções de fronteira, propriedade e pertença – o espaço é ilimitado, aqui é o mesmo sentido que se professa mas de forma diferente, não há subjectividades, nem eu, nem propriedade privada, existem singularidades – como um parque infantil utilizado por crianças em que cada baloiço só existe enquanto está a ser usado, só é nosso enquanto o usamos, passando para o próximo, quando alguém quer usar o que está a usar, sendo que há uma organicidade e partilha total na utilização, sem conflitos.

## Eterno Retorno

“O eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da pura diferença. Cada série retorna não só nas outras que a implicam, mas por ela mesma, porque ela não é implicada pelas outras sem ser, por sua vez, integrante restituída como aquilo que as implica. O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assinalável, isto é, a designação da origem como sendo a diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais. Neste sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética, em si (o que Nietzsche chamava de vontade de potência). Se a diferença é o em si, a repetição, no eterno retorno, é o para-si da diferença.”<sup>9</sup>

Neste ponto introduz-se uma outra ideia, a de eterno retorno, volta-se mas não se volta ao mesmo – o engendramento criativo levado a cabo por um qualquer crivo, uma estrutura mais larga ou mais apertada conforme e que deixa passar mais ou menos dependendo, leva a que se percepcionem se o crivo a isso o permitir, mesmo as mais ínfimas mudanças, quer de disponibilidade, quer de sentido ou sentimento por parte do que nos rodeia, ou seja, este crivo é a selecção, por onde são filtradas todas as pequenas percepções, as micro (assim como as macro, mas tratemos agora das primeiras uma vez que são estas as mais subtis e responsáveis pelas subtilezas da criação artística por exemplo) – sendo que são essas percepções ínfimas que nos habilitam a perceber, segundo a leitura que efectuo de Deleuze, coisas como a subtil ironia, uma leve alteração de traços faciais neste caso, ou leves alterações de luminosidade, é o que nos leva a entender ao entrarmos numa sala se o a dinâmica entre as pessoas que lá se encontrar está funcional ou não, ou

---

<sup>9</sup>*Diferença e Repetição* – Gilles Deleuze



mesmo se essas pessoas se estão a entender, é o que dá a perceber o chamado em linguagem coloquial, o bom ambiente de uma reunião social. Mas são também estas micro percepções quando não devidamente filtradas pelo crivo, ou porque não passam, visto que o crivo é apertado, ou porque passam demais porque o crivo é largo, que causam os males entendidos. Avançando então: estas micro percepções, passando pelo crivo, são como que um instinto primordial necessário à sobrevivência e que pode ser afinado, quando devido momento, como uma capacidade pessoal, de forma a tornar-nos mais aptos.

## II – RITUAL, CASA, LAR, MORTE

Depois da introdução de conceitos de Deleuze ligados à criação de território, segue-se agora para uma análise em relação à criação da casa, lar e atelier na criação artística. Esta análise cruza várias formas e ideias de casa, lar e mesmo de ritual, vindas de várias actividades criativas diferentes, música, cinema, e tendo sempre como apoio uma nota que a poetisa Adília Lopes fez a um seu livro de poemas<sup>10</sup>.

Tal como a criação artística também o ritual tem uma forte ligação ao natural. Um ritual implica passagem, transformação.

Comece-se por falar dos rituais ligados à morte por serem dos rituais levados a cabo pelos seres humanos mais antigos. Aparenta ser comum na actualidade que a morte e o corpo morto estejam desligados do quotidiano das vidas, constituindo-se nesta ocasião situações extraordinárias e excepcionais, as pessoas vão morrer ao hospital e os corpos são velados em anexos, o mesmo se passa nas igrejas, normalmente em dependências anexas junto a igrejas.

Os rituais associados à morte surgem como completamente afastados do decurso da vida (ainda que compreendam uma inevitabilidade desta), esse afastamento leva a um desligar e a uma perda do conteúdo do ritual, realiza-se uma cerimónia que não implica nada, não se experiencia uma proximidade com a morte. Ainda que se possa sentir a falta dos que partem, contudo é como se a partida fosse irremediavelmente distante e desligada dos que ficam.

A morte é algo próximo, tendencialmente parece ao autor que nos empenhamos no afastamento dessa ideia de modo a tentar prolongar ao máximo a nossa própria vida, numa infantil tentativa de evitar que uma eventual proximidade com a ideia da morte a “atraia” até nos. Contudo, ao não ritualizarmos devidamente a perda que advém duma morte, corremos o risco de esquecer algo, de dar por ritualizado algo que não está como que “materializado”, uma experiência não vivida e que poderá eventualmente surgir do nosso subterrâneo com consequências devastadoras. Não se pretende aqui sugerir que se retomem os rituais cristãos ou outros que eventualmente não possam corresponder ao objectivo do ritual por algum desfasamento subjacente, apenas se

---

<sup>10</sup>“O Regresso de Chamilly” (2000)

reconhece a importância da existência de um qualquer ritual que marque o momento, a perda.

Um ritual aproxima a noção do que se perdeu, mantém presente e por isso ajuda a ultrapassar a perda – é uma consciencialização da inevitabilidade da constante mutabilidade de tudo. Afigura-se-nos necessário fazer uma ressalva neste ponto: cada vez mais a arte assume este papel, um papel que se perdeu noutras estruturas sociais, a título de exemplo os trabalhos dos anos 1960 e 1970 (cortes e escatologia) – em particular a artista Gina Pane . Estes revelam que a arte pode ter algo que ver com o ritual, mas não pode nem ser ritual, nem substituir o ritual.

“Tudo o que é ritual (tudo o que cheira, por assim dizer, a sumo sacerdote) deve ser estritamente evitado, dado que imediatamente apodrece. É evidente que um beijo também é um ritual e não é podre, mas o ritual é aceitável apenas até ao ponto em que seja tão genuíno como um beijo.

Tentar tornar explícito o espírito é uma grande tentação.”<sup>11</sup>

“Aceita a natureza e não o exemplo dos outros como guia!”<sup>12</sup>

“Os milagres da natureza. Poderia dizer-se: a arte mostra-nos os milagres da natureza. Baseia-se no conceito de milagres da natureza (O desabrochar da flor. Que tem ele de maravilhoso?) Dizemos: «Olha, ela já está a desabrochar!».”<sup>13</sup>

Não se pode deixar de considerar como curioso, o facto de ter sido a arte a tomar estas funções. Este facto revela a existência de uma profunda e forte ligação existente entre a arte e a natureza; apresenta o afastamento das ciências e da “cienticidade” que impregna a vida. Aparenta ter perdido a magia e o maravilhoso, postulando um papel para a arte de esta hoje ser a única capaz de dar a ver o que não existe (a ciência formula hipóteses, contudo não abre novos mundos, explica compulsivamente o que existe, já a arte interroga em vez de procurar apenas responder). Todavia o papel da arte não se deve centrar no carácter do ritual de passagem, se assim for as obras de arte tornam-se meros preenchimentos de vazios, respondem a algo e nesse momento deixam de ser mágicas e de criar maravilha e passam a ser algo operacional, portanto não arte consideramos.

---

<sup>11</sup>*Cultura e Valor* – L. Wittgenstein

<sup>12</sup>*Opus Sit*

<sup>13</sup>*Opus Sit*

Apesar de existir uma forte ligação com a natureza, a arte não é natureza.

Giacometti<sup>14</sup> considera que a sua prática artística se distinguiu em produção de objectos e de esculturas, sendo que num primeiro momento considera que só elaborou objectos, coisas que só a elas mesmo remetiam, e numa segunda fase – depois de um interregno em que se dedicou a objectos decorativos (vasos, etc.) como forma de ganhar a vida –, Giacometti considera que produziu esculturas, coisas que remetem para outras, representações (o termo representação caiu em desuso e tornou-se mal visto nos últimos tempos – consideração nossa). No mesmo sentido, referimos a produção dos *ready mades* de Duchamp, objectos que já não são objectos e que o próprio afirma não terem sido escolhidos por qualquer carácter de beleza, mas sim porque neles ele via a manifestação de forças. Tanto num exemplo (Giacometti) como no outro (Duchamp) o que se trata é de apresentar em arte e com a arte algo que de outra forma não poderia ser apresentado – no fundo a ligação à natureza está aqui no que há a apresentar, nas forças inerentes. Contudo um objecto artístico, ou nestes casos, um não objecto – ou escultura; ou *ready made* – não é senão uma coisa artificial, diferente e distante da natureza. Isto resulta da necessidade constante desta conclusão implicar sempre uma interpretação, conforme necessário para as colecções de objectos naturais feitas pelos homens pré-históricos, pedaços de pedras e conchas, tal como o é no olhar para um pedaço de papel amarrotado (e imaginar o que se queira).

Regressemos pois agora ao território e ao ritual.

A ideia de que somos de onde temos mortos, é basilar na cultura dos povos mediterrânicos, aliás é o que leva a entender as guerras territoriais neste espaço geográfico e mesmo a ideia das cidades-estado romanas. Com a perda do ritual nas nossas vidas os mortos passam e são esquecidos, já nada nem ninguém lhes faz justiça, Jean Genet<sup>15</sup> afirma mesmo que a arte está dirigida aos mortos, aos que se esqueceram, é uma dívida que se paga à memória destes. No entanto, se nas nossas vidas terrenas não sabemos lidar com os mortos, a grande massa da memória parece que fica esquecida. Neste contexto, este facto pessoal que se perde permite inferir que se vai aos poucos deixando para a história cada vez menos factos/memórias pessoais, como que voltando a casa e esta se encontrar despojada de memória, de marcas, acabando por levar à perda da noção de casa. Certo não será que este facto, a perda da noção gradual de casa, leve à perda da noção de história, pelo

---

<sup>14</sup>(*The Studio of Alberto Giacometti (L'Atelier d'Alberto Giacometti)* (1957)

<sup>15</sup>*opus sit*

contrário História lato sensu perdurará, isto é, o peso da história e da acumulação de factos que pesa e continuará a pesar cada vez mais. Mas uma vez que não temos mortos a quem fazer justiça, que perdemos parte da nossa memória, parece que apenas o tempo se torna nosso ceifeiro e de certo modo, não nos encontramos a dar ao dia aquilo que ele pede, não vivemos, somos colecionadores que deambulam à procura de algo, algo que se perdeu, algo que se não sabe identificar. Já não temos casa, não temos território, não temos mortos, estes factores estão todos associados, não se pode sair e explorar, correr riscos e ter medo, criar, quando já não existe um local de onde se possa sair, está-se confinado a um tempo e espaço que corta e desintegra. Como na divina comédia de Dante, tal como os indecisos, os que não arriscam, ficam à porta do inferno, nem a entrada lhes é permitida.

“Bacon não foi, do meu ponto de vista, um pensador arguto. Teve visões grandiosas e, por assim dizer, amplas. Mas se é apenas isto o que alguém tem, não pode deixar de ser generoso nas suas promessas e insuficiente no seu cumprimento.”<sup>16</sup>

Propondo levar a cabo o seguinte exercício: pesquisar num dicionário de língua portuguesa o que respeita à ideia de lar e casa, a saber:

“§ CASA - (do latim *casa* ‘cabana’). 1. Qualquer tipo de estrutura destinada à habitação ou alojamento. Edifício, Prédio, Residência.  
§LAR – (do latim *lar, laris*). 1. casa onde mora uma família. Domicílio, Habitação (...). 2. Conjunto de pessoas ligadas por laços familiares que coabitam na mesma casa, geralmente um casal e os filhos. Família (...). 3. Lugar de origem; terra natal. Pátria. 4. ninho ou toca de animal (...). 6. parte da lareira onde se acende o lume da cozinha (...).”<sup>17</sup>

No contexto deste exercício o autor acrescentaria:

«LAR, vem de «Lares» são divindades domésticas (que depois tomam a forma de pequenas estátuas antropomórficas). Inicialmente associados a Mane - Divindade proto-romana dos mortos - os Lares passaram a ser cultuados no culto doméstico primitivo como personificações de seus antepassados. Tem o culto associado ao fogo».

---

<sup>16</sup>Cultura e Valor – Wittgenstein pág 83

<sup>17</sup>Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea

«DOMUS é a habitação na sua estrutura física. O dominus é aquele que é o chefe de família.»

Pelo facto de Lar ter associado o culto do fogo, mas igualmente toda a mistificação resultante da adoração de divindades domésticas, muitos foram os autores que, gradualmente considerando a própria evolução que os cultos foram sofrendo ao longo dos tempos, se permitiram considerar o lar da casa como se referindo à fogueira central, local de reunião, de concentração de pessoas em torno de algo, local de união arriscaríamos. Perante isto conclui-se que o Lar é algo mais imaterial que mistura presente e passado, que dispõe de capacidade para constituir a família no sentido alargado.

Há uns tempos a minha avó visitou-me. Durante um passeio que dei com ela e com a minha mãe, a primeira, pergunta à segunda se uma determinada pessoa que ela costumava ver casualmente na zona já havia morrido; ora a minha mãe não achou própria a pergunta da minha avó, talvez por não lhe fazer sentido. O dito senhor ainda está vivo, a resposta foi dada e a conversa seguiu. Não é a primeira vez que me lembro de ouvir a minha avó perguntar se alguém já morreu, de certa forma parece que a dada altura existe uma proximidade e estranha intimidade com os que morrem, aqueles que partilharam momentos da vida connosco; parece, de certa forma, que é uma espécie de alerta, estar preparado, não esquecer tudo o que se viveu mas também que se morrerá. Há como que uma aguçada vivência, vive-se e sabe-se que a memória salva, mas também o estar pronto para o que virá.

Quando era criança lembro-me da vizinha do lado da minha avó ter morrido, isto passou-se no Algarve quando estávamos de férias, lembro-me de não entender bem a azafama dos adultos e de depois intuir que tinha sido a morte da vizinha Laurinda. Quando os adultos nos deixaram ver o corpo, porque insistimos e nunca tínhamos visto um corpo morto, entrámos na casa e fomos até ao quarto onde estava deitado na cama. Uns, de entre nós crianças, que eram mais velhos disseram que era hábito beijar o corpo, e beijámos e estava frio. Acho que nunca mais vi assim um corpo em casa, nem conheci mais ninguém que, morrendo em casa, daí não fosse retirado com prontidão. Parece-me estranho que se morra num lugar onde não se pertença, compreendo que a ida para os hospitais antes da morte se deva a uma tentativa de dar uma maior qualidade ao tempo de vida, mas morrer fora do lar (e aqui lar é entendido como a conjugação da estrutura que se criou, tudo o que se convocou, e a estrutura física da casa, as quatro paredes), fora do território é algo que me parece violento.

Georg Jellinek, famoso autor de Ciência Política, na triologia sobre o que constitui um Estado<sup>18</sup> recorre a 3 elementos fundamentais, a saber: povo, território e poder político. Assim o Estado, ainda que no sentido jurídico, surge-nos como uma comunidade politicamente organizada, fixa em determinado território, que lhe é privativo e tendo como características a soberania e a independência.

Ora este sentimento de pertença a um dado território (independentemente das ligações linguísticas, religiosas, raciais que mais contribuem para o conceito de Nação), é um dos pontos fulcrais do exercício de uma vida. O ser humano necessita de ter um território que considera seu, algo que lhe pertença, algo que lhe traga memórias, algo que possua marcas. Morrer fora deste território é votar-se quase a um abandono, um exílio, a uma ausência de sentimento de pertença a algo, é quebrar um laço existente, é perder-se por ausência quase de uma referência segura, um território.

“Quando me perguntam, desde há alguns anos, porque viajo cada vez menos, porque vou tão pouco à Europa, respondo: “Porque tenho medo da morte.” Respondem-me que não há mais hipóteses de morrer lá que cá, e eu digo: “Não estão a perceber. Na verdade, é-me indiferente se morro, desde que não seja em plena mudança de casa.” Para mim, a morte atroz é a que ocorre num quarto de hotel entre malas abertas e papeis desarrumados.”<sup>19</sup>

Verifica-se uma espécie de inadaptação em tudo isto, com o passar dos tempos a velhice parece implicar alguma estranheza perante o que se perdeu e viu transformar, perante a ausência de um território que se reconheça como sendo nosso. Mas não é só na velhice, há algo na ideia de lar, de perda e procura do lar que mostra um rodopio vertiginoso e dum sentimento de “não pertença” a lado algum:

“And we - are criminals that never/ broke no laws/ And all - we needed was a net/ to break our fall”<sup>20</sup> e “Cry, cry, cry/ It's just you and I/ Like an automobile/ with no one at the wheel/ Spinning out of control/ We're all over the road/ In our sexy machine/ All the passengers scream/

---

<sup>18</sup>*Teoria General del Estado, tradução castelhana Buenos Aires, 1954*

<sup>19</sup>pág. 327 e 328, Luís Buñuel – *O Meu Último Suspiro*

<sup>20</sup>*Talking Heads – Sax and Violins*

Scream, scream!”<sup>21</sup>.

“Mais importante que amantes e viagens é ter um espaço próprio, um domínio, um território, uma casa, pelo menos um quarto com privacidade, como muito bem viu Virgínia Woolf.”<sup>22</sup>

A construção do espaço para que se dê a criação. Este espaço é algo pessoal e privado, é construído de acordo com especificações pessoais de cada um. Nesta construção delimita-se, elimina-se ou nem se chega a considerar aspectos; quer isto dizer, constroem-se e mapeiam-se referências, chama-se para si o que está próximo, em relação de afinidade, deixando-se de fora, total ou temporariamente, referências e aspectos de produção – neste ponto por vezes existe a necessidade de matar para não morrer, caso disso é o manifesto futurista de Marinéti, onde a máquina, o carro, é melhor e mais bela que a Vitória de Samotrácia<sup>23</sup>. Contudo a convivência pode ser pacífica, chama-se para si os pares/ convocam-se os intervenientes, as referências, como Dante na Divina Comédia que entre os seus pares, mesmo os já há muito mortos, encontra reconhecimento.

Construir para si um território, uma casa, implica decisão; trata-se de delimitar de acordo com escolhas (que na verdade não o são – podemos escolher demonstrar amor ou não, mas não podemos escolher quem amamos); é trazer para junto de si tudo o necessário e este é o essencial para que se crie, para que se viva.

Ter um quarto com privacidade não é mais do que construir o mundo, é um processo de abstracção e afastamento do que fica exterior a esse privado e no entanto há uma enorme consciência em relação ao que se afasta; é precisa uma forte consciência acerca do que se deixa de fora, e é também necessário repensar o que se exclui, bom como o próprio acto de exclusão, de forma a puder ganhar terreno fértil. E sobre o que não se sabe que não se emita opinião. “ Não amar uma obra, em primeiro e primordial lugar, é não reconhecer: não reconhecer nela – o já conhecido. A primeira causa para registar uma obra é a falta de preparação para ela. A gente do campo, quando se encontra na cidade, demora muito a apreciar os novos pratos. Tal como as crianças – recusam os novos sabores. Viram a cabeça espontaneamente. Não vejo nada (neste quadro) e por isso não quero olhá-lo – e para o ver é preciso olhá-lo, para descobrir algo nele – há que olhá-lo bastante tempo. Esperança equívoca do olho habituado a ver à primeira vista – ou seja, a ver como antes, a ir na

---

<sup>21</sup>Talking Heads – *Lifetime Piling Up*

<sup>22</sup>pág. 463, Adília Lopes – *Obra*

<sup>23</sup>“Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.” - *Manifesto Futurista* - Marinéti



esteira dos olhos alheios. Não chegar a ver: descobrir. Nos velhos, o cansaço (que é o atraso); no leigo a prevenção, a prudência; no pintor que não ama a poesia contemporânea – a imobilidade (da cabeça e de todo o seu ser). Nos três casos o medo do esforço, coisa perdoável – desde que não se emitam opiniões.”<sup>24</sup>

Construir este perímetro é construir o tempo em que nos movemos, trazer para junto de si o essencial é relacionar-se com quem não se pode deixar de relacionar. Estamos aqui numa construção que é tanto espaço quanto tempo. “Auto-devesa da arte. Para não morrer – em certas ocasiões – é necessário matar (e antes de mais nada dentro de cada um de nós)”.<sup>25</sup>

Parece necessário neste ponto explicitar a questão da casa. Em inglês, *home*, quer dizer lar. Claro que existe também o termo *house*, mas este designa a estrutura física, as quatro paredes, é um termo mais relacionado com as características físicas de um dado imóvel. Quando os Talking Heads cantam: “*I got bad coordination/ Stuck a pencil in my eye/ I can hardly wait to get back home/ Why is everybody gettin' paranoid?/ I's only havin' fun*”<sup>26</sup>, em português traduzir-se-ia livremente para: “...eu mal posso chegar a casa..”, e não “..eu mal posso chegar ao meu lar..”.

Ora casa e lar nem sempre coincidem, senão vejamos: casa pode ser o espaço delimitado e físico onde se habita, enquanto lar é o espaço de conforto e núcleo, o centro. Quando se fala na necessidade de um espaço para a criação, uma casa, tanto se pode estar a falar do local físico necessário, um espaço nosso como um reino, onde se manda e se é dono e senhor; como se pode estar a falar de um lar, um espaço construído mentalmente que pode encontrar âncora num local físico, uma casa, um estado, um território. Casa e lar podem coincidir ou não, lar pode ser um local idílico ao qual não se pode aceder (caso disso são concepções em relação à nossa vida e ao nosso futuro, por exemplo constituir família – quando se trata mais do que uma hipótese, um desejo vincado sem o qual a vida se desmorona – aí a família é um lar). Outro exemplo será nos casos em que os pais pensam que os seus filhos vão ter filhos, cada pai pensa que vai ser avô como decurso natural mesmo que a decisão não seja de todo sua, neste caso também se está a programar a vida em aspectos voláteis e alheios, mas com vista a um objectivo comum, partilhado, tal como o lar.

---

<sup>24</sup>Marina Tsvetaieva – o poeta e o tempo.

<sup>25</sup>Marina Tsvetaieva – o poeta e o tempo.

<sup>26</sup>Talking Heads – *Life Time Pilling Up*

“Queixei-me uma vez a um padre de nunca ter tido um namorado, um marido, filhos. O padre disse-me que o marido e os filhos são uma flor rara e que eu a matutar tanto nessa flor corria o risco de não reparar nas outras florinhas mais humildes que Deus ia pondo no meu caminho pois a vida é um passeio pelo campo.”<sup>27</sup>. A fixação num só ponto, tal como acontece no nosso processo de visão, provoca cegueira, o olho tem de se movimentar constantemente. É preciso agilidade. A verdade pode vir de qualquer coisa, há a possibilidade de verdade em tudo.

Lar pode ser também a construção de um tempo e um espaço em que só por afinidade se incluem elementos, assim surge como espaço para a criação, afastado de uma ideia de falso conforto baseada em possíveis futuros, fica assim como construção viva do presente, algo orgânico e sujeito a mutações (podemos sempre gostar de coisas que não conhecíamos antes ou gostar mais ou menos de coisas ou pessoas consoante as conhecemos melhor). Chamamos para o nosso lar, se é que este chamamento é totalmente voluntário da nossa parte (com certeza que não o é), também quando gostamos podemos não saber por que gostamos, é pois necessária uma reflexão e exercício de consciência e memória para identificar certos elementos, sem que no entanto com isso se destrua a magia inerente a tudo isto, aquando de um processo analítico.

No meu lar estão presentes as coisas que são minhas mesmo sem o serem, isto quer dizer que mesmo que não tenha completa e total consciência das minhas referências, eles estão lá independentemente disso.

Lar e casa podem ser um só quando se une um espaço imaterial de criação a um material, nesse caso a união transforma em indistintas as duas valências, passando a ser um, o atelier é isto.

O atelier é o espaço onde se convocam os elementos necessários para a criação; o artista dá parte de si que se converte em obras e isso que dá, é também isso de que se liberta, quando transforma parte de si em obras.

Há algo anedótico, não no sentido jocoso, mas sim no de história exemplar que sinto, por ser artista (E aqui não se confunda trabalho com profissão, ser artista não é uma profissão – comentário nosso). O meu trabalho muitas vezes pode ser ir ao cinema, aproveitar um fim de tarde ou simplesmente viver, o que é ótimo, mas em simultâneo é maldito, nunca se pode libertar disto que

---

<sup>27</sup>pág. 464, Adília Lopes – *Obra*

lhe dá liberdade, nunca se pode deixar de ser artista. Não se quer com isto dizer que ao viver se faz arte, mas sim que ao viver movimentamo-nos em terreno fértil que propicia a criação, em linha com o defendido por Deleuze. Mesmo que não completamente presente há sempre uma espécie de alerta subcutâneo, ou de estado de possibilidade de tudo aproveitar, de ver verdade em todas as coisas. Não pode haver pressão nefasta, existem ritmos e ciclos a respeitar. É algo compulsivo mas não destrutivo quando se respeita o ciclo.

Há algo que não pode ser ensinado, algo mágico, por isso ser artista não é um ofício, uma mera repetição ritualizada, uma profissão com códigos e acções previamente definida, é mais uma espécie de condição. De certa forma isto teria de nos levar a crer que os homens são a sua condição e não que possuem a sua condição, na canção “povo que lavas no rio” de Amália Rodrigues, ouve-se “tive a mesma condição”.

O fechamento que causa o tempo e o espaço para onde o artista convoca o que necessita, é em simultâneo, aquilo que vai permitir a criação.

“We can’t go home again” filme de 1976 de Nicolas Ray. Neste filme um professor velho, interpretado pelo próprio Nicolas Ray, dá aulas numa universidade a jovens. No final o professor enforca-se. Este filme apresenta uma série de imagens, como que mini-telas, projectados em simultâneo na tela<sup>28</sup>.

Não podemos voltar a casa? Ou não podemos voltar ao lar? Bem, não estamos certos que aqui casa e lar não sejam um só. Nicolas Ray não podia voltar, era velho e acabaria por morrer em 1979. Ray começou carreira e desenvolveu-a no seio do cinema americano clássico dos anos 50, este seu último filme de 1976 parece um testamento ou uma prova de obra de vida. O autor visionou “*We can’t go home again*” numa sessão muito particular onde antes foi apresentado “*They live by night*” de 1948, o primeiro e último filme deste realizador. Notavam-se traços claros comuns a ambas as obras, era nítido que tinham sido realizadas pela mesma pessoa, no entanto são muito diferentes, um é cinema americano clássico, preto e branco, policial de filme negro, no último a cor e o experimentalismo. Sobressai dos dois o desespero das personagens.

Na canção “*Bonnie and Clyde*”, Serge Gainsbourg e Brigitte Bardot, pode ouvir-se no final

---

<sup>28</sup>O filme passou no festival de Cannes em 1973 (teve uma primeira versão de 1972, sendo a montagem final de 1976), tendo Ray acusado Godard de ter visto e de o ter plagiado no que toca à multiplicidade de imagens em simultâneo na tela.

*“La seule solution c’est mourrir”* (A única solução é morrer – tradução nossa). Não nos parece que se trate de apologia ao suicídio, até porque as personagens têm noção de que vão ser mortas, mas sim que no final a solução é morrer, a solução final, não como uma inevitabilidade banal mas como uma escolha, aceitação profunda embora não apática.

Há uma impossibilidade de se voltar a um espaço e tempo que já se foi, está-se aqui na velhice, vê-se um fim, e vêem-se, tal e qual na idade média se via o diabo, e, como o inferno era um local físico e não pensado.

*“There’s no place like home”* – é o que diz Dorothy no “Feiticeiro de Oz”, Victor Flaming 1939 (a parte inicial a sépia é da realização de King Vidor). Quando bate com os calcanhares dos sapatos vermelhos de lantejoulas, Dorothy espera voltar ao Kansas de onde saiu misteriosamente levada por um tornado; volta a casa, ao sépia, depois de uma série de provas no local idílico fortemente colorido, o *“some were over the raimbow”* (algures para lá do arco-íris). Apesar de Judy Garland já ser uma adulta a interpretar papel de pré-adolescente (tendo sido optado inclusivamente pelo uso de artifícios que camuflavam os seios, como sinal de evolução para uma estado pós-adolescente), não se trata de um adulto, de um velho que não pode regressar e sim de uma criança que não quer sair.

No sítio na internet da banda Talking Heads<sup>29</sup>, sempre que se quer voltar à página inicial (normalmente nos sítios voltar à página inicial faz-se clicando numa ligação com a designação de “home”) temos um quadrado no canto com uma figura humana de sinalética a correr pelos lados do quadrado e aparece escrito *“Home is where I want to be”* (Casa é onde eu quiser estar – tradução nossa). Tanto com Dorothy como aqui, temos uma perspectiva que implica em simultâneo consciência de perda e esperança, perdeu-se a casa, o lar quando se deixou a infância, no entanto um outro lar pode ser construído como lugar da criação e é aí que se quer estar, mesmo que não se esteja em lado nenhum, mesmo que se esteja completamente perdido.

Não saber do lar pode ser extremamente fértil, implica arriscar, ter medo *“Daddy dear/ Let’s get outta here/ I’m scared”*<sup>30</sup>, no entanto implica uma consciência aguda da perda *“If lovers discover/ That ev’ryone dies/ So don’t tell me, please hold me/ It’s a dangerous life”*<sup>31</sup> – é necessário

---

<sup>29</sup><http://www.talking-heads.nl/>

<sup>30</sup>Talking Heads – *Sax and Violins*

<sup>31</sup>*opus sit*

agarrarmo-nos às nossas afinidades. *“Going home/ Back where I belong/ To stay/ Rays of light/ They will turn the light/ To day/ Birds travel together/ Birds follow the sun/ And I - am watching as the birds go flying home”*<sup>32</sup>.

Assusta o sentimento de não pertença ou estar à procura dessa pertença: *“Your back's against the wall/ There's no one home to call/ You're forgetting who you are/ You can't stop crying”*<sup>33</sup>. E há como que uma forma desleixada, mas com consciência disso, um “tanto faz” fértil e não se trata da não tomada de decisão como os que ficam à porta do inferno em Dante, aqui trata-se sim do: *“I don't care 'cause I'm not there/ And I don't care if I'm here tomorrow”*<sup>34</sup> com as inseguranças: *“You'll never watch your life slide out of view, and dance and drink and screw/ Because there's nothing else to do.”*<sup>35</sup>

Voltando aos rituais associados à morte:

“Há muito tempo comecei a anotar num caderno os nomes dos meus amigos falecidos. Chamo a esse caderno *O Livro do Mortos*. Folheio-o com bastante frequência. Contém centenas de nomes, uns ao lado dos outros, por ordem alfabética. Só aponto os nomes dos homens ou das mulheres com quem tive, nem que seja uma única vez, um verdadeiro contacto humano. Os membros do grupo surrealista estão assinalados com uma cruz vermelha. 1977-1978 foi um ano fatal para o grupo: Man Ray, Calder, Max Ernst e Prévert desapareceram no espaço de alguns meses.

Alguns dos meus amigos detestam este livrinho, temem com certeza vir um dia a ter o seu nome escrito nele. Não partilho a opinião deles. Esta lista familiar permite-me recordar esta ou aquela pessoa, que de outra forma estaria votada ao esquecimento. Uma vez a minha irmã Conchita disse-me que tinha morrido um escritor espanhol, muito mais novo que eu. Anotei-o no caderno. Algum tempo depois, sentado num café de Madrid, vi-o entrar pela porta e vir na minha direcção. Por alguns segundos, pensei que ia apertar a mão a um fantasma.

De algum tempo para cá, a ideia da morte tornou-se familiar. Desde os esqueletos levados pelas ruas de Calanda aquando das procissões da semana santa, a morte sempre fez parte da minha vida. Nunca quis ignorá-la ou negá-la. Mas quando se é ateu como eu, não há muito a dizer acerca da morte. Há que morrer com o mistério. Por vezes penso que gostaria de saber, mas saber o quê? Não se sabe durante nem depois. Depois do todo, o nada. Nada nos espera senão a podridão, o

---

<sup>32</sup>Talking Heads – *Sax and Violins*

<sup>33</sup>The Gossip – *Standing in the way of control*

<sup>34</sup>New Order – *True Faith*

<sup>35</sup>Pulp – *Common People*

cheiro adocicado da eternidade. Para o evitar, talvez peça para ser incinerado.”<sup>36</sup>

Aqui não se trata meramente de uma preparação para a morte mas do aceitar a inevitabilidade. O colher dos frutos de um tempo cheio que já se viveu, ou melhor, o olhar para a obra feita, assim sim. A ideia da velhice no tocante à morte implica uma proximidade e aqui não se trata de já não se poder voltar a casa, ao lar, é o viver tendo consciência do fim e tendo junto, próximo e presente, o tempo em que se viveu e se vive, mas construindo um espaço-tempo em que a obra feita, a redenção do tempo que ceifa, já foi levada a cabo; está-se depois do tempo cheio da criação.

Outro exemplo pode ser apresentado como potencialmente constituindo um ritual, falamos naturalmente do trabalho, do trabalho enquanto ciclo de vida, enquanto uma ritualização de tarefas com vista hoje à consideração do mesmo para quem o desempenha enquanto um meio para um fim, o da sobrevivência.

“ (...) civilização industrial, ou seja de uma civilização na qual as pessoas dependem do trabalho para sobreviver. (...)”<sup>37</sup>, aqui o que interessa aqui é a ideia da sociedade onde é preciso um trabalho para sobreviver. Ora o artista, quando o que cria não lhe permite sobreviver monetariamente, terá de procurar um trabalho de onde advenha uma fonte de rendimento que permite alcançar esse fim.

Para este, subsiste alguma inadaptação, seguro de que existem esquemas sociais aceitáveis e deliciosos, como a obtenção de subsídios e bolsas que visam inserir a produção artística num esquema de produtividade, norteados pelo estabelecimento de metas e cumprimento de objectivos, que prendem numa espiral de dependência que com o passar do tempo se torna num ritual para este e que mais não servem para tornarem os artistas quer peritos em burocracia, quer exímios a contornar regras estabelecidas pelos concursos. Ao insubmisso resta apenas negar estas modalidades, fugir desta espiral e negar este ritual, e simplesmente viver à margem.

“Neste meu tempo de horror económico”<sup>38</sup>, tempo no qual não se partilha dos valores vigentes do local e tempo onde se vive (e entenda-se aqui que não se trata do tempo e espaço

---

<sup>36</sup>pág. 326, Luís Buñuel – *O Meu Último Suspiro*

<sup>37</sup>pág. 71, Jean-Marie Staub e Danièle Huillet – *Strub/Huillet*

<sup>38</sup>pág. 463, Adília Lopes – *Obra*

construído para si, trata-se daquilo que não agrada e que se deixou de fora da privacidade; aquilo que é alheio – este espaço e este tempo são tal, como os privados, alvo de reflexão e pensamento mas enquanto uns são nossos os outros não nos pertencem), não é quando não se compreende certas inclinações sociais, é quando se entende mas se nutre um franco desprezo por elas, se opta por viver à margem.

Tal como na obra de Baudelaire, estamos aqui perante uma forte aversão a uma ideia de progresso<sup>39</sup>. A construção acumulativa, primeiro um, outro e outro, a sucessão interminável de factos que de forma causal constroem um objectivo; progressivamente tomam forma as consequências das linhas de caminho traçadas – das fadas aos amores chega-se ao bizarro, ao final trágico que desde o início só teria este fim. “E os bebés? Tu gostas de mim ou estás-me só a gozar?”<sup>40</sup> – o fim que já desde o início se encontrava lá, só faltava constituir.

Por outro lado, também se pode apontar uma espécie de horror à produtividade cega hoje largamente associada ao trabalho: “Hei-de escrever outro livrinho do Chamilly, *O novo Chamilly (ascese e Rocambole)*, não este que publico agora por obrigações da bolsa do IPLB.”<sup>41</sup> – este que já cá está, já existe, é resposta às obrigações de uma bolsa”. As políticas de apoio às artes quando efectivadas em bolsas pecam por excesso ou por defeito, quando exigido um resultado final. O artista requer a bolsa porque dela carece para prosseguir com a produção artística, contudo o artista já não será livre se a concessão da bolsa acarretar algum condicionamento directamente ligado com o produto final, forçando o artista a produzir algo em troca do dinheiro ou produzir como forma de justificar o recebido, perdendo este a sua liberdade.

Há uma espécie de estranheza em relação algo de essencial que se considera perdido, não se compreende totalmente e sobretudo não se pertence: “*Never gonna fall for/ Modern love - walks beside me/ Modern love - walks on by/ Modern love - gets me to the church on time/ Church on time - terrifies me/ Church on time - makes me party/ Church on time - puts my trust in God and man/ God and man - no confessions/ God and man - no religion/ God and man - dont believe in modern love*”<sup>42</sup> – está-se perante um sentido para a ideia de moderno que decorre de um desvirtuar , o seguir de um mau caminho, falta de verdade, perdição.

Contudo existe uma ideia de salvação ligada ao amor, o amor salvará, permitirá uma pertença a

---

<sup>39</sup>Charles Baudelaire – *A Invenção da Modernidade* compilação de textos

<sup>40</sup>pág. 463, Adília Lopes – *Obra*

<sup>41</sup>pág. 464, Adília Lopes – *Obra*

<sup>42</sup>David Bowie – *Modern Love*

algo, a construção de um lar, tal como a arte permite: “*As we walk through the morning rain/ And the skies are clearing/ And the streets are glistening/ Streets named for New England trees/ A rainbow forms/ But we're both colorblind/ But we can hear what others can't hear/ We can hear the sound of a chorus singing/ Home, my baby's taking me home*”<sup>43</sup>.

No entanto e talvez como na arte, o amor cria uma proximidade com o caos que pode ser fértil ou nefasta – “*Love keeps us together/ And love will drive us insane*”<sup>44</sup> – mas algo no amor tem a ver com uma ligação e construção não física, mais lar e menos casa (paredes). Tanto no “Sapato de Cetim” de Manuel de Oliveira (*le soulier de satin*, 1985 - adaptação da peça homónima de Paul Claudel), com as duas personagens principais que em vida não conseguem estar fisicamente juntas e ao morrerem encontram-se numa constelação, transformando-se em estrelas (e isto parece-nos quase uma apresentação do mundo da arte na tipologia de Benjamin<sup>45</sup>); como também se pode verificar em “Gertrud” (filme de 1964) de Carl Dreyer, em que a personagem feminina com o mesmo nome do filme, renúncia à vida sem amor ao ter amado e não ser absolutamente correspondida, ficando numa espécie de vazio penoso.

“Não andei de foda em foda, mas andei de livro em livro a mendigar o amor sem ironia que, afinal, Deus me deu e dá sempre em cada dia. Só que eu não via, eu não sabia. Acho que é a Agustina que diz que só nos podemos queixar de não ser amados. Mas nem disso nos podemos queixar porque Deus ama-nos. E amou-nos sempre. E não só quem nos odeia nos chateia. Atenção: Deus nunca me chateou! A minha mãe chateou-me.”<sup>46</sup>. O amor salva se salvar, mas não é uma obsessão, se nisso se tornar, então de salvação resvala e levar-nos-á à perdição; algo que acontece se acontecer, viver com esse fito e único objectivo leva a que não se viva, perde-se a oportunidade de viver.

Está-se fora de casa, “*We're on a road to nowhere*”<sup>47</sup>, está-se em lado nenhum e vai-se para lado nenhum, não há definição exacta de caminhos e percursos, constrói-se um novo lar que afinal sempre lá esteve; “*Building that highway to the stars*”<sup>48</sup>. Não há um fito específico nem objectivo único.

---

<sup>43</sup>The Sparks – *My baby's taking me home*

<sup>44</sup>Talking Heads – *Sax and Violins*

<sup>45</sup>Walter Benjamin – *Letter to Florens Christian Rang*

<sup>46</sup>pág. 464, Adília Lopes – *Obra*

<sup>47</sup>Talking Heads – *Road To Nowhere*

<sup>48</sup>Talking Heads – *Lifetime Piling Up*



### III – LINGUAGEM, WITTGENSTEIN

Interessa agora tratar de questões ligadas à linguagem, para tal comecemos por analisar alguns noções relativas ao tema na obra de Wittgenstein.

Distinguem-se essencialmente dois momentos no conjunto de obras deste filosofo, um primeiro com o *Tractatus* e um segundo com a obra *Investigações Filosóficas*. No primeiro, com o *Tractatus*, o que importa é resolver todas as questões filosóficas, sendo que se enquadra a filosofia como uma questão de problemas de linguagem. Ora neste primeiro momento a análise caracteriza-se por uma assertividade, um pensamento fechado sobre si e que tende a uma certa cientificidade.

Esta proposta será rejeitada no segundo momento, onde o paradigma e o modo de pensar e fazer filosofia acaba por não ser já tão rígido, sem ponto, alíneas e sub-alíneas, consequentemente apresenta-nos um discurso mais aberto e sem ter em vista respostas conclusivas, definitivas, mas ao invés são-nos apresentadas possibilidades a pensar e possibilidades de pensamento.

É significativo que os dois livros comumente apresentados como exemplos para os dois momentos da obra filosófica do autor tenham sido, por vontade do mesmo, publicados juntos, acabando assim por mostrar de forma clara as contradições entre ambos, uma vez que no segundo se nega, critica e abandona a forma de fazer filosofia que se encontra plasmada no primeiro, sendo que em simultâneo não se descarta completamente nada, nem mesmo o que já não é considerado o caminho próprio mas que, contudo, pode servir de terreno a pensamento fértil.

Na segunda fase os textos filosóficos deixam de ser uma resposta a um problema, passam antes a ser uma forma de estimular pensamento nos outros que os lêem, sendo que de certa forma esse pensamento só pode ser desencadeado com a leitura se as questões e interrogações já se tenham apresentado a quem lê antes, isto é, a escrita filosófica estimula o pensamento sobre questões que já previamente tinham sido colocadas a quem se depara com o texto filosófico.

No *Tractatus* as palavras de uma frase surgem como coisas reais, almeja-se um perfeccionismo lógico e não existem ambiguidades, o significado surge como unívoco; quando numa proposição algum elemento não se afigura como uma coisa real, é considerada que essa proposição é impossível. Desenvolve-se então uma teoria a respeito das proposições que se referiam

a factos impossíveis, a Teoria da Figuração, onde as proposições que não se referem a factos reais possíveis, são consideradas sem sentido. Aliás esta consideração desemboca na célebre formulação: “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar”<sup>49</sup>. Este ideal de exactidão e perfeccionismo, impossível de alcançar, vai ser abandonado nas Investigações Filosóficas, onde já não se trata de criar uma filosofia ideal da linguagem mas sim descrever a realidade da linguagem. Assim, a filosofia já não se apresenta como rival da ciência, criadora de teorias positivas é antes encarada como uma actividade terapêutica cujo objectivo é dissolver os problemas filosóficos e não resolvê-los. Onde no *Tractatus* os problemas filosóficos são resolvidos através do entendimento de como a linguagem funciona, tende-se a tornar claro, a resolver o puzzle, nas Investigações Filosóficas procura-se estimular o questionamento, sem contudo apresentar um trilho único, definido, fechado.

“Estes problemas não são empíricos, mas são resolvidos por meio de um exame do trabalho de nossa linguagem e de tal modo que este seja reconhecido: *contra* o impulso de mal compreendê-lo. Os problemas são resolvidos não pelo acúmulo de novas experiências, mas pela combinação do que é já há muito tempo conhecido. A filosofia é uma luta contra o enfeitiçamento do nosso entendimento pelos meios da nossa linguagem.”<sup>50</sup>

Com as Investigações Filosóficas somos livres para expressar, mediante os diferentes jogos de linguagem, todo e qualquer conteúdo que se pretenda. Evolui-se para um esquema de pensamento relativamente ao método, significado e uso a respeito da linguagem e do que é dito, o que é comunicado. Isto abre portas a que se tenha a conta a ideia de um relativismo cultural, onde o entendimento do expressado, a forma e no fundo tudo o que é expressado, assumem diferentes caracteres variando a cultura dos intervenientes.

---

<sup>49</sup>*Tractatus* - Wittgenstein

<sup>50</sup>*Investigações Filosóficas* – L. Wittgenstein

#### IV – ESTILO E LINGUAGEM EM ARTE

Seguimos agora para considerações relacionadas com a circunspecção criada pela linguagem do artista na obra de arte. A construção de uma obra de arte implica a recorrência a elementos específicos e próprios ao artista sendo que tudo isso, a linguagem, perpassa do artista para a obra estando patente na ideia de estilo na obra de arte.

Não existe estilo específico de uma obra de arte, existe sim construção **numa** obra de arte e de **uma** obra de arte: a obra de arte em si não tem estilo, primeiro porque está inacabada (só no conjunto de todas as obras de arte, ou seja a arte, é que encontra um absoluto; a obra de arte em si é uma totalidade e a arte é um absoluto), depois porque está solitária (é só um objecto e só no absoluto da arte encontra as condições para se poder elevar ao seu expoente máximo, a tudo aquilo que pode ser) e só fora dela se transforma, no absoluto<sup>51</sup>. Mas não é só por isso que a obra de arte não tem estilo, é porque o estilo é do artista, é algo que pertence ao artista, que pertence a quem a produz; e o estilo do artista é uma conjugação de factores técnicos, sejam de que ordem forem. Técnica é a forma de construção de uma obra de arte.

O estilo do artista é determinado para além das questões técnicas por questões de contexto, quer do contexto particular de vida do artista quer do contexto social mais alargado – é o que permite uma determinada leitura, uma noção de ligação, algo que une e dá sentido, um sentido, uma direcção; deixa ver algumas coisas sobre a forma de pensamento de determinado artista e a forma como determinado artista pensou para construir determinada obra e em simultâneo deixa ver também coisas sobre a forma de construção de determinada obra.

Em relação ao trabalho como estrutura da prática Gilles Gaston Granger diz “é a actividade considerada com o seu contexto complexo e, em particular, com as considerações sociais que lhe dão significação num mundo efectivamente vivido.”<sup>52</sup>

Erwin Panofsky diz a respeito de uma saudação que nos é feita “Para entender este significado de cortesia masculina devo estar familiarizado não só com o mundo quotidiano dos

---

<sup>51</sup>Pensamento Romântico - Walter BENJAMIN, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1993 (1919).

<sup>52</sup>Página 14; Gilles Gaston GRANGER, *Filosofia do Estilo*, Scarlett Zerbetto Martan, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974 (1968).

objectos e das acções mas também com o mundo, menos imediato, dos costumes e das tradições culturais próprias de uma determinada civilização.”; no parágrafo seguinte fala de personalidade, da forma como esta transparece no acto que se emprega<sup>53</sup>.

O estilo deixa-se ver nas obras mas pertence ao artista enquanto produtor. O estilo é a personalidade da obra de arte considerando a obra como uma pessoa – é algo de imaterial que se manifesta na materialidade da obra, em senso comum e coloquialmente emprega-se o conceito de estilo como referente à forma de apresentação e comportamento social de uma pessoa, a forma como se rege perante a vida, como vive; estilo em arte é a forma como a obra mostra, ou o conjunto de obras de um artista, determinada forma de reacção a problemáticas, resposta a problemas da vida.

Por exemplo reconhecemos determinada obra como pertencente a um artista porque há algo nela de profundamente pessoal – sabemos que “A Corda”, “Vertigo”, “Suspeita” e “Frenzy” são filmes de Hitchcock porque neles existe a sua imagem de marca, em todos eles o realizador aparece ou faz-se representar por uma imagem sua (em “A Corda” aparece um néon, com o seu famoso perfil desenhado, numa janela), para além disso o tratamento técnico de câmara é condizente em todos eles apesar da diferença – Hitchcock é um realizador muito ligado à técnica de câmara e de movimentos de câmara – em “Vertigo” a sensação de vertigem é simulada por um artifício de câmara (um *traveling*<sup>54</sup> mais um zoom de lente em sentido oposto). Em “Suspeita” o copo de leite onde poderia ir veneno é iluminado com uma lâmpada no seu interior, em “A Corda” a câmara foge para traz do baú onde se encontra o corpo morto (neste filme por questões de duração física da película a câmara vai contra coisas de modo a que o ecrã fique escuro para que se crie uma ideia de plano sequência sempre contínuo quando na realidade há cortes), em “Frenzy” no final do filme depois de um plano sequência, a câmara inicia uma descida pelas escadas e quando pensamos que o assassino sairá impune, a câmara volta a subir continuando o plano sequência. Nestes quatro exemplos os movimentos técnicos de câmara servem todos para criar suspense, e suspense é algo chave na obra de Hitchcock, por isso apesar de diversos os artifícios técnicos todos se servem para criar a marca, o estilo do artista, mais, só vendo vários e conhecendo várias formas de lidar e vários exemplos de obras de um artista, é que podemos reconhecer-lhe o estilo.

Estilo enquanto categoria não pertencente ao artista e manifestando-se na sua obra é uma

---

<sup>53</sup>Página 20; Erwin PANOFKY, *Estudos de Iconologia*, Olinda Braga de Sousa, Lisboa, Editorial Estampa, 1995 (1939, 1967).

<sup>54</sup>Câmara em movimento na dolly acompanhando, por exemplo, o andar dos actores, na mesma velocidade. Também, qualquer deslocamento horizontal da câmara.

construção da história enquanto disciplina. Em história é fácil construir ligações e ver lógica entre coisas, é fácil também construir sistemas de causalidade ao analisar o que passou; é fácil construir uma linha que leva do acontecimento A ao B depois de ambos se terem dado e concluir que um é resultado do outro ao omitirem-se muitos outros factores que fizeram que a situação A se transformasse na situação B – é uma visão redutora do mundo e que assenta em pretos e brancos, sem escalas de cinzentos e que não explica verdadeiramente nada<sup>55</sup>.

O que erradamente se faz é colocar artistas da mesma época num mesmo saco – ou se junta por proximidade ou se faz marcar o afastamento. Pois que o estilo do artista é em grande parte determinado por questões de contexto e se vários artistas partilham um mesmo contexto social, a mesma linguagem ou vários pontos de vários contextos próximos. É normal que uma linha de direcção se desenhe comum a todos eles e que aponte uma direcção – no entanto isto não constrói um estilo, o estilo de uma época, constitui uma direcção, uma tendência porque para além do contexto social que os une, a incorporação pessoal desse contexto é pessoal de cada um. O contexto social e pessoal leva à construção de escolhas técnicas que são diferentes de artista para artista.

A obra de arte é o que interessa e a obra não tem estilo, tem o estilo do artista incorporado em si porque foi com isso e dessa forma que foi construída sem a qual não seria verdadeira.

O importante não são os nomes ou regras compostas historicamente para os estilos de períodos porque para além do enquadramento histórico não são estilos de épocas, são formas de estar e pontos de chegada para alguns, pontos de passagem para outros (nem sequer vemos como pontos numa escala – é como se fossem etapas de uma determinada época / estilo), são pontos de circulação de correntes de ideias – algo que paira ou onde se paira e que pode persistir ou não, e, ser substituído mas tudo de forma altamente orgânica e fluida.

Por exemplo englobar na ideia de Modernidade em várias correntes artísticas que deveriam ser chamadas movimentos ou correntes e não estilos, faz com que paradoxalmente artistas possam ser englobados em estilos diferentes e não concordantes e revelam ignorar a complexidade do artista. Duchamp enquanto autor do “Nu Descendo a Escada” é futurista e seguidor dos princípios futuristas, no entanto com “A Fonte” é dadaísta e estes dois movimentos estão desligados apesar de

---

<sup>55</sup>Em sentido contrário remetemos para “Teoria Causa-Efeito” de Isaac Newton.

estas duas obras terem algo a ver uma com a outra, em ambas apresenta-se uma importância dada ao objecto artístico e à sua diluição, um objecto artístico pode ser uma qualquer matéria ou mesmo algo imaterial. Outro caso é o caso de Boccioni autor do manifesto da escultura futurista e que se auto-intitulava como sendo futurista. Ora isto é absolutamente redutor porque não permite que o artista faça algo que não caiba dentro de uma definição, a definição do movimento, e transforma os objectos artísticos em manifestos, fazendo com que se quebre a possibilidade da repetição da obra na diferença – tudo o que é somente manifesto não constitui um sistema artístico. Voltando à fonte de Duchamp, é uma obra para além do manifesto porque depois delas surgiram mais “*ready mades*” e quando Duchamp considerou que não havia mais para continuar, o sistema abandonou-o e passou a jogar xadrez aplicando os mesmos princípios nas jogadas que aplicava à construção das obras artísticas – jogava xadrez com o seu estilo de artista. Já Malevich depois de chegado à série de quadrados sobre fundos voltou à figuração, mas datando os seus quadros com anos anteriores aos quadrados como que, quando chegado a um extremo e ponto máximo de intensidade de um projecto artístico, houvesse a necessidade de continuar a trabalhar artisticamente, continuar com a vida mas retomando um sistema anterior aquele que se considera o ponto de chegada máximo, o máximo a alcançar por um estilo.

Pensamento na construção e pensamento do artista, na vida, de vida, estão intimamente ligados e serão apenas um só. Vêm juntos a obra mostra como o artista pensa enquanto pessoa, mas na vida do artista há mais ocasiões que mostram o pensamento e a construção pessoal, arrumar coisas por exemplo. Bruce Nauman perante uma infestação de ratos no seu atelier decidiu filmar a interacção entre os ratos e o gato, com essas imagens constituiu uma instalação com várias projecções. Esta obra, “*Mapping the Studio*” tem uma segunda versão com projecções coloridas, “*Mapping the Studio II*”.

O estilo do artista é um código não rígido, é flexível e definido, que ao ser seguido dá em verdade – condição de possibilidade para a verdade. Mesmo quando o estilo nem sequer é pensado de forma consciente – o artista faz e muitas vezes não entende racionalmente o que se passa, é um saber afectivo, racionalidade afectiva.

Segundo Deleuze o pensamento tem a forma de um rizoma em que qualquer ponto pode ser ligado a todos os outros, por oposição ao modelo clássico, em que o pensamento é analisado sob a forma de uma árvore, numa lógica de verticalidade, hierarquizada, segundo a qual os pontos se ramificam e unem a outros da mesma dimensão.

O que se quer mostrar com uma obra artística está incluído naquilo que se mostra, na forma da obra, de modo que não se pode separar a maneira como se apresenta a matéria e a construção da obra daquilo que com ela se quer mostrar. Ou seja a forma da obra é aquilo que se quer mostrar incluído naquilo que se mostra, na matéria utilizada. Por exemplo um filme, a forma é a matéria utilizada, seja película ou suporte digital, e o modo como se utilizou a técnica (planos, cortes, encenação) para se mostrar o que se queria<sup>56</sup>.

Na forma da obra a matéria deixa de ser só a matéria específica que é utilizada com o seu significado e passa a ser a matéria com significado que ganha sentido que foi conferido pela pessoa. O sentido é uma questão de contexto imediato e o significado uma questão de contexto alargado.

Numa obra de arte não se trata de palavras mas sim de objectos; objectos com um significado – madeira é madeira, tinta é tinta, tal é tal – o que acontece é que o significado alargado é cheio de sentido imediato.

Significado alargado – sujeito a uma menor variação de mudanças, é aquele que dá a constituição geral do que as obras são, as coisas e que coisas constam numa obra, por exemplo madeira numa escultura, projecção de luz num filme.

Sentido imediato – sujeito a mais mudanças de direcção que o anterior, interpretações e re-interpretações no que toca a novos olhares em relação à obra de arte, novos ângulos de aproximação, e é também aqui que nos aponta uma direcção para onde olhar, um sentido para como ver aquilo que temos perante nós, o significado imediato, e que sabemos ser constituído por determinados materiais; contudo mesmo que não conheçamos os seus materiais, o significado alargado podemos saber, ter acesso ao sentido imediato.

Analizando agora uma obra específica, o último filme de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, “Itinéraire de Jean Bricard”. No início do filme um barco a motor desloca-se paralelamente a uma costa, a imagem é a preto e branco. Aqui o significado alargado é o facto de ser um filme em película, a preto e branco e com um som, a imagem é algo constante e monótona assim como o

---

<sup>56</sup>“10 Em vez de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte.”

Página 32; Susan SONTAG, *Contra a Interpretação e outros ensaios*, José Lima, Lisboa, Gótica, 2004 (1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966).

som. O sentido imediato é o facto de estarmos a ver um barco a deslocar-se paralelamente à costa, é um barco a motor num movimento e som monótonos, numa imagem de luz projectada a preto e branco – o sentido imediato traz algo que não é constituinte da obra enquanto algo material, é aquilo que se faz e que acontece com todos os elementos que se tem. O sentido imediato é mutável, aplicando ao início deste filme, o que acontece a dada altura é que apercebemo-nos que o barco que se desloca paralelamente à costa é mais que isso, o barco circunda uma ilha e essa mudança no sentido imediato dá-se porque vemos na imagem o barco fazer uma esquina da ilha e continuar a seguir paralelamente à margem oposta à que ladeava anteriormente.

Voltando neste contexto à madeira, o significado alargado é um pedaço de madeira, o sentido imediato é a forma como coloco o pedaço de madeira, o tratamento que lhe é dado, e mesmo o facto de ser um pedaço de madeira e não de metal. Tanto um como o outro, sentido e significado, são componentes indissociáveis do estilo – não se podem despegar um do outro e têm ambos a sua importância de forma autónoma mas que se interfere. Cada um é uma deliberação autónoma, uma decisão por si só que depois serão postas uma em face da outra de forma a criar um ponto único, a obra de arte.

O significado influencia o sentido nisto mesmo, no facto de ser madeira, por exemplo; é um dado primário onde depois trabalha o sentido – são instâncias autónomas mas funcionam em interligadas, entrecruzadas – uma começa a operar onde a outra finda de deliberar e depois leva-se a cabo uma adequação de factores e elementos de uma à outra tendo que eventualmente por vezes proceder-se a pequenas alterações quer numa quer noutra.

Na versão o que acontece é uma nova apresentação de algo. Pega-se num trabalho, observa-se e depois faz-se um novo trabalho buscando as características essenciais do primeiro, e características essenciais para quem produz o segundo por isso podem divergir e divergem consoante quem constrói a versão. Neste caso o que acontece é que o estilo do artista vai ser o que medeia e transforma, é o código para a tradução e necessariamente crítica, para a descodificação e recodificação.

Mas há um outro tipo de versão, onde um trabalho não tem necessariamente a ver com outro para estarem próximos, para terem algo em comum, o que os aproxima mesmo que estejam absolutamente afastados é a problemática subjacente – uma mesma problemática que aproxima trabalhos de características bastante diferentes.



Pode construir-se um mapa de problemáticas consoante se queira – olhar para o passado, para o que passou e procurar aquilo que faz sentido para nós e faz com que construamos sentido. Pega-se onde outro deixou - continuidade da construção da arte. A versão através da problemática mostra precisamente um retomar, repegar, religar.

Mas o “repegar,” retomar das problemáticas não implica, como ao contrário de outras áreas de produção, como é caso das ciências que são uma área de construção de saber de forma acumulativa, mesmo que não se pegue no imediatamente anterior pega-se sempre em algo sobre o qual se avança em termos de melhor resultado prático; arte não tem como função um resultado prático a aplicar, não pretende salvar da mesma forma como as ciências, tem antes uma função redentora. Em arte não há implicação que se continue a construir exactamente no mesmo sentido, da mesma forma e na mesma linha, aliás mais, trata-se de pessoas diferentes a construir por isso é normal que nem em termos de construção formal sejam iguais nem em termos de problemática. Por isso em termos técnicos e temáticos não há linha evolutiva em arte porque cada problema é um problema válido desde que o objecto de resposta a esse problema, o objecto artístico, também seja válido.

Aqui o estilo tem um papel importante – a problemática existe e é neutra em relação às considerações subjectivas pessoais, ou seja não se deixa alterar por estas, contudo a obra de arte, ou nas conclusões da ordem do hipotético – são hipóteses e são interrogações – chamadas de consciência para algo mais do que respostas – são direcções segundo as quais perguntas se formulam. O estilo não é da ordem das problemáticas porque estas pertencem ao absoluto da arte.

Ora ao pegar-se na problemática já usada, pensada e para a qual se contribuiu com considerações, vai pegar-se tendo em conta o já feito, considerado ou não, – avança-se na mesma linha ou em linha diversa – a diferença entre formas de tratamento de problemáticas ou da problemática está no estilo pessoal do artista, é isto que vai permitir avançar das problemáticas para as considerações.

Na versão opera-se a nível de modificações e conjugações a nível quer do significado alargado quer do sentido imediato – de factores destes dois campos, ou num só deles (sendo que

apesar de diferentes se influenciam intimamente e acabam por ser um só nessa estreita influência recíproca).

Por exemplo numa canção em que o significado alargado é a letra e a melodia, o sentido imediato será a forma como se conjuga letra e melodia e questões de entoação. Uma versão duma música pode acentuar ou atenuar, na alteração de vários pontos mas pode por exemplo manter o sentido imediato (a conjugação entre melodia e letra, a entoação) e alterar ligeiramente a melodia e manter a letra por exemplo.

Tomemos agora os seguintes casos de versões: “Then He Kissed Me” – canção de um grupo feminino dos anos 60, The Crystals, que nos anos 80 outro grupo, The Flying Lizards, criou uma versão ao fazerem um álbum com dez versões das que para eles eram as melhores músicas pop rock não suas contemporâneas. Aqui o que aconteceu é que se pegou na canção existente e alterou-se algo, aquilo que não estava de acordo com o estilo da nova banda, alterou-se o ritmo e a melodia gerais da canção mantendo-se a letra e por exemplo os violinos. Processo semelhante se passa com “Bang Bang” versão original de Cher e versão de Nancy Sinatra ou com “Hazy Shade of Winter” versão original de Simon & Garfunkel e versão das Bangles. O mesmo acontece com Francis Bacon quando faz uma versão do retrato de Inocência X de Velázquez – o estilo altera elementos de uma obra de forma a atribuir um novo sentido.

Outro exemplo de versão é o da apresentação da versão de um tema, versão da problemática, exemplo disso é a questão do amor em que os intervenientes desse amor em vida não estão juntos, tanto Fassbinder em “O Casamento de Maria Braun” como Manuel de Oliveira em “Le Soulier de Satin” ( versão cinematográfica da peça homónima de Paul Claudel) abordam o tema mas de forma distinta, seguindo concepções diferentes de encarar o tema e de a ele responder, tendo em comum a problemática.

A versão tem tanto de crítica como de tradução, traduz uma linguagem para outra (e não necessariamente de uma linguagem para outra) e ao fazer-se isso numa obra de arte em que o resultado é outra obra de arte existe sempre uma crítica na segunda versão em relação à primeira – e depois o inverso também. Ao vincar o estilo, o artista está sempre a fazer uma crítica ao estilo do outro artista, porque se trata de dois modos de ver o mundo e de operar perante ele, por isso há sempre crítica; cada estilo é um modo de fazer, de processar e de compreender o mundo por isso cada estilo é sempre crítica de outro estilo quer aqui neste caso da versão quer em qualquer caso da produção de uma obra de arte.

Enquanto produção, estilo, em arte, estética e ética são uma e a mesma coisa<sup>57</sup>; as escolhas e opções de estilo são tanto estéticas quanto éticas porque mostram sempre uma construção do mundo a nível do certo e do errado, uma visão moral do mundo.

Os filmes de John Waters mostram uma forma de entendimento e de se estar numa sociedade, focam o subterrâneo inerente à cultura massificada (os alcoólicos, os travestis, no fundo os aberrantes e não conformes à norma). Isto é um ponto de vista sobre um problema e nos seus filmes formas de lidar com o problema são apresentadas – por exemplo quando a personagem interpretada por Divine no filme “Female Trouble” destrói a árvore de natal e agride os pais porque não gostou do presente que estes lhe deram e fugindo de casa mostra uma reacção ao problema do não enquadramento do diferente – é uma resposta a uma problemática da vida e tem princípios éticos, porque a escolha de mostrar enquanto objecto artístico, denota sempre uma escolha em relação ao certo e ao errado em termos de coerência da construção da obra (significado alargado e sentido imediato) e em termos de visão do mundo, de princípio de verdade, mostra-se aquilo que é verdadeiro. Frederick Wiseman diz a propósito dos seus documentários sobre instituições que filme e que não interfere e que os comportamentos das pessoas filmadas por mais estranhos que nos possam parecer a nós para elas próprias não o são, a consciência da existência da câmara faz com que perante a gravação de comportamentos as pessoas ajam como acham certo agir, agem com verdade porque consideram que estão a agir da melhor forma e de forma correcta, mesmo que depois se considerem violentas ou brutais as imagens e os comportamentos. Isto verifica-se no caso da brutalidade policial num filme passado em Los Angeles, “Law and Order”, em que o polícia que quase estrangula uma prostituta considera que aquela é a melhor maneira de agir mesmo que depois tenha sido repreendido pelos seus superiores aquando do visionamento do filme por estes últimos. Outro caso é o do filme no hospital psiquiátrico, “Titicut Follies”, em que filma uma crise de um paciente, Wiseman depois da crise pediu autorização ao paciente e à família para utilizar as imagens no entanto não parou de filmar durante a crise porque se parasse não poderia mostrar o que aconteceu, contudo Wiseman já interferiu em situações das quais não aproveitou o material gravado<sup>58</sup>. O que Wiseman pretende com os seus filmes é retratar uma experiência pessoal, ao invés do retrato objectivamente ideológico dos sujeitos. Segundo Wiseman todos os seus filmes são baseados em acções não encenadas, não manipuladas, no entanto a edição, essa sim é altamente

---

<sup>57</sup>6.421 “É obvio que a Ética não se pode pôr em palavras.

A Ética é transcendental.

(A Ética e a Estética são Um.)”

Página 138; Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico \* Investigações Filosóficas*, M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (1922) (1953, 1958, 2001).

<sup>58</sup>Notas pessoais da Conferência: Frederick Wiseman, Master Class proferida no Doc Lisboa, Festival de Cinema Documental, na Culturgest em Lisboa, 2008

manipulativa, tal como o acto de filmar – o que se escolhe filmar, a forma como se filma, a forma como se edita e estrutura, mais não representam que escolhas subjectivas que o autor tem de fazer. Sem prejuízo, o aspecto ético de tudo isto é tentar realizar o filme de forma fiel ao espírito, ao sentido de como as coisas acontecem. Não parece interessar pois realizar filme que sejam rigorosos num sentido objectivo, mas antes rigoroso no sentido em que demonstram ser um justo retrato da experiência obtida na realização do filme.

À verdade opõem-se a pseudo poética do vazio – uma totalidade e não um absoluto; trata-se de imitação da vida e não da vida ela própria.

Estilo é o processo artístico, é também aquilo que permite ao observador de uma obra de arte ver arte – é o jogo construtivo que fica inevitavelmente e irremediavelmente gravado e é isso que causa reconhecimento – vemos arte porque reconhecemos um sistema de pensamento construindo algo com verdade.

Há verdade em tudo, em todas as coisas, mas nem tudo é arte tal como tudo não é uma coisa só. Não há uma disciplina à qual tudo pertença.

Mas arte não é só estilo e verdade; estes dois factores são o que permite a um objecto ser um objecto de arte mas não são a totalidade de elementos que constituem uma obra de arte. Arte é mais; arte tem ainda as problemáticas e as considerações já abordadas. Existe diversão, diversão no sentido de jogo; uma forma de entretenimento que não é apenas puro entretenimento, implica pensamento e predisposição para se pensar perante um objecto artístico, é um divertimento intelectual que implica uma espécie de distração consciente em relação à vida e perante um objecto artístico. Diversão é também o contrário de aborrecimento, é o que permite criar e construir, avançar, tendo e procurando no que já passou aquilo que é necessário; o aborrecimento é a letargia e ao chegar-se a este e em reacção a este dá-se o acto criativo, caso contrário não há pensamento, há morte viva. Um exemplo disso é a obra “Mapping the Studio” já anteriormente citada de Bruce Nauman, vendo-se num momento de falha criativa o artista volta-se para o que se passava no seu estúdio, uma infestação de ratos, de forma a voltar a criar.

Douglas Sirk dizia a propósito da questão do final feliz dos filmes enquanto entretenimento

que funcionavam como o sinal de saída na sala de cinema, uma escapatória e refúgio para a vida<sup>59</sup>. Do mesmo realizador é o filme “Imitation of Life” em que as personagens vivem absortas em esquemas sociais e não vivem as suas vidas, criam construções semelhantes a elas mas onde não há vida.

Ou existe ou não existe arte.

Não há é distinção entre boa ou má arte. Distingue-se o que é arte do que não é segundo um critério de verdade, é arte se é um todo verdadeiro. Este critério de verdade vem duma inteligência emocional e não é subjectivo. A arte tem algo de mágico, de magia no sentido que deixa vislumbrar algo impossível, o absoluto da arte através de formas e meios simples, é uma espécie de ilusionismo mágico – Méliès que era ilusionista começou por integrar cinema nos seus truques de forma a criar um carácter encantatório e a arte tem mesmo um carácter de encanto, fascínio. Arte pode ser mais ou menos interessante, ou interessar mais a uns e menos a outros mas é sempre arte; é aquilo que se pode fazer várias vezes mas nunca se pode repetir porque nunca é igual porque há questões de estilo. E aqui remeto novamente para o anteriormente exposto sobre o sistema artístico quer em Malevich quer em Duchamp.

Arte tem que ver com a verdade, com a plenitude – é quando há tudo e nada de particular importa, só o tudo, o absoluto importa. Isto tem que ver com a inteligência emocional e não com o prazer, tem que ver com a verdade, com o absoluto.

Inteligência emocional aqui tem que ver como carácter encantatório da arte já mencionado, é o que nos permite entender a magia, é tanto racional como emotiva.

Não se pode ensinar arte, pode sim ensinar-se caminhos, transmitir caminhos para a criação – este é o modelo mestre aluno. Ou então pode-se orientar nas decisões de caminho pessoal – modelo professor aluno.

---

<sup>59</sup> João Bénard da Costa, Folha da cinemateca referente ao filme *Written on The Wind* (1956) de Douglas Sirk, 2007

## V – ESPECIFICIDADES DAS DIFERENÇAS

Partimos para uma análise a respeito das diferenças específicas entre, neste caso, disciplinas artísticas, começando por abordar especificamente o cinema, partimos para uma distinção fundamental entre áreas, distinção essa que se opera a um nível de curtas diferenças entre muitas semelhanças e que gera consequências no entendimento de arte e na sua produção, sobretudo na época de fomento da interdisciplinariedade, como uma espécie de retorno artificial a um tempo anterior à separação das áreas de saber e consequente hiper-especialização temática de cada indivíduo, a arte torna-se cultura geral e deixa de ser arte.

Entenda-se o Cinema como fonte artística e fonte de entretenimento, assim como é também fonte de artifício mágico (de ilusionismo) e peça de documento – representação, captação do envolvente, duma situação, dum acontecimento. Daqui partimos para uma análise a respeito das diferenças específicas entre, neste caso, disciplinas artísticas.

Esta especificação do que é cinema e distinção entre componentes não é uma inevitável separação – cinema não é só uma nem outra nem sempre só uma – por exemplo, nos documentários de Robert Wiseman apesar do carácter de transmissão da acção directa e sem interferências, há um depurado trabalho de montagem completamente artificial e artificializante, de modo a que a acção pareça o mais natural possível existindo, no entanto, vários ângulos e cortes no que toca ao material fílmico. De forma antagónica, o artificial tenta preservar o poder de coerência e de veracidade da acção – a força do documento. Isto é uma importante característica da arte, parecer diferente da vida e ainda mais vida que a própria vida – a arte está para além da verdade da vida porque lhe é diferente e permite uma maior intensidade com maior facilidade por se tratar duma disciplina específica; arte é uma categoria de acesso à verdade.

Apesar de ser uma disciplina de características potencialmente artísticas apresenta uma ligação com a verdade da vida; o cinema apresenta situações e pessoas em situações, exceptuando o cinema abstracto ou experiências visuais feitas em cinema, cuja maior parte delas deviam ser chamadas vídeo e não cinema porque não possuem uma importante característica do cinema, a

história narrativa , a capacidade de existir identificação mesmo ao nível de um grau zero entre espectador e a obra cinematográfica, o filme. Por exemplo, os filmes de Guy Debord não são vídeos porque têm um grau zero de narrativa – são diferentes dos filmes clássicos mas não deixam por isso de ser filmes.

Para além do conjunto de construções técnicas que compõem o cinema – planos, montagem, etc. – o cinema é também e através de todas essas componentes técnicas uma experiência de identificação – numa das primeiras projecções cinematográficas quando projectaram um grande plano de uma cabeça o público fugiu em pânico porque pensou que se tratava de um monstro que os comeria; nas primeiras projecções eram comum existir alguém que explicava a história ao público ainda não ambientado à linguagem cinematográfica, uma espécie de apresentador do que se estava a visionar.

Ora este aspecto projectivo das projecções de cinema – em que os espectadores se projectam na história ou projectam a história em si próprios – faz com que através de tudo aquilo que o cinema é – uma projecção de luz numa sala escura – se construa um sistema de linguagem potencialmente artística; o filme é depois assimilado como uma história de vida pelo público – tudo isto faz com que o cinema se torne uma máquina de perpetuação de desejos, um veículo de passagem e circulação de desejos – uma máquina desejante<sup>60</sup>. Sendo que o cinema é de facto uma máquina, começando com o animatógrafo e cinematógrafo, o cinema é uma máquina de projecção de imagem, é também uma experiência de sala, a sala escura com imagens luminosas projectadas e onde há o som da máquina de projecção a rodar a película. Só na perspectiva de quem produz é que o cinema é captação, captação de imagens; isto é uma poderosa característica do cinema e perigosa em termos propagandísticos – para que o cinema seja uma disciplina artística há nele arte e entretenimento, imagem e emoção, técnica de construção (planos, fotografia, etc.) e narração de uma história.

É profundamente redutor chamar indiferenciadamente arte a todas as disciplinas artísticas como é chamar ciência a todas as disciplinas científicas; perde-se o específico de cada disciplina. Todas as disciplinas artísticas podem produzir objectos que deixem ver um vislumbre do que é arte, mas no entanto todas elas são diferentes entre si embora se possam misturar categorias de umas com as outras e a liberdade criativa do produtor de arte (artista) permita que se criem objectos artísticos pertencentes de forma híbrida a várias categorias artísticas. No entanto parece-nos aqui existir uma tendência para serem posteriormente tidos como híbridos e não como o mundo da arte

---

<sup>60</sup> A ideia de máquina desejante é explorada no final do livro *O Anti-Édipo* – Gilles Deleuze e Félix Guatarri

de hoje que faz pertencer tudo à arte eliminando categorias, deste modo perdendo-se a riqueza da especificidade, produzindo-se objectos que já não são artísticos porque já não são nada, não pertencem a nada e são uma miscelânea de factores não artísticos elevados à categoria de arte, mas que não são mais do que algo vazio, sem substância, repletos não de verdade da obra artística, mas sim de pseudo poética do vazio.

Existem então disciplinas artísticas, mas arte só há enquanto absoluto do qual só temos vislumbres e não acesso. Todas as disciplinas artísticas são diferentes entre elas, cada uma tem um tipo de especificidade. Para além destas diferenças entre áreas e entre as disciplinas de cada área, há algo que une tudo através da verdade que todas as coisas possuem e dum princípio de verdade que as trespassa, e isto é, independente de que se consiga reconhecer verdade, existente mesmo que não reconheçamos – e é um princípio de redenção, redime da inevitabilidade da morte através de algo de que a vida está repleta (verdade redentora) mas que de certa forma são independentes. É algo inevitavelmente inerente ao ser humano.

A arte tem uma característica mágica – e por magia entenda-se algo que é impossível mas que através de formas e meios simples podemos ter acesso – magia é no fundo o processo que acontece em arte que permite o vislumbre do absoluto da arte. A arte não é uma soma de totalidades é sim uma ideia de absoluto; o absoluto da arte pertence e contém verdade; a verdade não é um absoluto mas é uma categoria que os absolutos possuem; a verdade é absolutizante<sup>61</sup>.

A magia é o que permite também perceber arte para além de mais aspectos inerentes e existentes na obra de arte – todas as especificações da obra artística em causa – tudo aquilo em que ela é diferente e tudo aquilo que tem em comum com outras, sendo sempre no entanto um elemento isolado e em interacção e interpenetração com os outros elementos pertencentes ao absoluto da arte. Com esta relação de cruzamento e preenchimento cada nova obra mostra-nos também e sempre algo mais, acerca da ideia de arte enquanto absoluto, acerca do que é a arte ou do que pode ser a arte na sua configuração absoluta que é a sua única configuração; cada obra é mais um vislumbre para a construção da ideia do absoluto da arte.

Para ver arte é então preciso olhar a obra e deixar que ela nos devolva o olhar, de certa forma isto vale para todas as coisas. É necessário mergulhar na obra e dentro dela descobrir – e a arte deixa-se penetrar sem necessidade de elucidações externas e prévias – arte é uma questão de magia que só se pode experienciar na obra; é ainda uma resposta a determinada problemática, desafio de vida; é ainda um ponto de redenção porque é repleta de verdade, redime a finitude da

---

<sup>61</sup>Pensamento Romântico - Walter BENJAMIN, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1993 (1919).



vida.

O que é arte não sofre de qualquer tipo de subjectividade no que toca à sua definição enquanto objecto artístico, pode ter-se maior ou menor interesse por uma ou outra obra e pode querer ver-se componentes artísticas, ver arte, em coisas que não são arte ou pode também não se querer ver arte num objecto artístico. Sendo estas questões contingências circunstanciais, arte é independente destas subjectividades – é arte aquilo que permite ser trespassado e em simultâneo trespassar e permita em si pertencer aquilo que não é, o absoluto da arte. Arte é também aquilo que constitui uma obra artística com estilo – com o estilo pessoal do artista – e não é uma proeza, o desporto é uma graça biológica, arte é mais para além disso porque contem magia e uma magia que advém da falha da descontinuidade evolutiva que nos tornou pessoas capazes de arte; arte também não é ciência ou nenhuma outra forma de conhecimento que não artístico, porque não segue ou persegue um propósito de existência se não o da verdade e da redenção – não torna nada melhor senão a fuga à finitude da morte, a fuga ao sem propósito da vida. Arte é algo que tem que ver com a liberdade no que toca à mediação necessária às escolhas de diferença.

Arte também não se confunde com vida. A Ideia platónica de uma dicotomia entre verdade e verdade na arte, a ideia de reconhecer apenas cognição, no que toca ao pensar e aprender o mundo, sendo que existe um real inalcançável e a arte surge como representação, cópia apenas desse real.

Ora a aceitar-se este postulado e a considerar que apenas na arte haveria um meio de aproximação à verdade, isso levaria a que a vida pudesse ser tomada como obra de arte, porque afinal na vida existe verdade – existem nas nossas vidas elementos de absoluto e elementos redentores - mas a verdade não é apenas isto. Por não podermos estar sempre a errar enquanto vivemos, e sejam positivos neste aspecto, assim se torna mais fácil compreender a verdade que há na vida.

Assim, não se considera-se que existe verdade em todas as coisas, na vida e na arte, logo a mera existência de verdade na vida, não faz da vida uma obra de arte em si mesma, mas sim algo que tal como a arte, possui verdade. O que a vida não tem é magia, isso só a arte tem. Só a arte dá a ver - sem equívocos, enganos ou ilusionismos, ou seja sem más interpretações ou mesmo sem interpretações rígidas - o que de outra forma não seria inteligível, a vida apenas possui os elementos dela própria, a arte por seu turno, pega nesses elementos e com eles mostra algo que já não se resume apenas a estes elementos, mas que com eles se transforma em algo mais. Reconhecendo a existência desta distinção, passemos agora para o que as aproxima: para um

produtor de arte, um artista, fazer arte é parte da sua vida e encontra-se mais ou menos condicionada no decorrer da própria vida. Com isto não se pretende afirmar que o contrário não acontece, ao invés, este contrário também acontece, ou seja a produção de arte está ligada aos condicionamentos mundanos (esta expressão não nos parece a mais feliz, antes propõe-se “as necessidades biológicas e sociais”) e vivências quotidianas. O facto de o artista se encontrar a produzir arte, não implica por absurdo que ele também não defeque, que este estado de produção se sobreponha, aniquile, adie outras necessidades inerentes ao ser humano, tal como que a arte possa ser produzida a partir de dejectos (como é o caso das latinhas de merda de artista- de Piero Manzoni).<sup>62</sup>

Também para quem vê arte, o receptor, a arte faz parte do seu dia-a-dia, quando vamos ao cinema ou a uma galeria, tal não implica que nesse mesmo dia depois não tenhamos de ir para casa deitar cedo, arrumar a casa ou fazer o jantar. Apesar de tudo isto há o elemento redentor da arte, a magia e a verdade, no fundo e apesar de tudo não estamos no cinema a olhar sempre para o relógio, esquecemo-nos do tempo e durante a duração do filme não estamos apenas a viver, a passar o tempo, estamos a receber algo artístico. Tal não quer dizer que a arte se eleva em relação à vida, o que acontece sim, é que a arte eleva a vida.

---

<sup>62</sup>O trabalho resultou numa lata (em edição de 90 latas) com autocolantes em Italiano, Inglês, Francês e Alemão com o descritivo: “Merda de Artista”, contendo 30 gr. devidamente acondicionadas, produzido e embalado em Maio de 1961. O objectivo era vender cada lata pelo seu peso ao preço do ouro, de acordo com a flutuação do Mercado do ouro.. Na época em que Manzoni produziu esta criação, este encontrava-se a produzir trabalhos que explorassem a relação entre a produção artística e a produção humana. Outro exemplo é o “Respirar/Bafo de Artista”, uma série de balões enchidos com o ar dos pulmões de Manzoni.

## VI – PÁSSARO ARTISTA

Após este caminho chegamos ao momento de confrontar as ideias de Deleuze e Wittgenstein. Se por um lado parece haver uma proximidade no tocante à ideia da construção de um sistema circunspecto, quer com a ideia de território no primeiro, quer com a linguagem no segundo, e mesmo uma forte ligação entre Arte e Natureza, há no entanto e precisamente neste último ponto um profundo afastamento, se em Deleuze se chega ao animal criador de arte, a todo o animal mesmo o não humano, esta ideia parece contudo não se enquadrar em Wittgenstein.

Parece notar-se quer em Deleuze quer em Wittgenstein a construção de uma circunspecção de forma a tornar possível a criação de arte, no primeiro com a ideia do território, no segundo com as especificidades associadas à filosofia enquanto filosofia da linguagem, isto é há a necessidade de delimitação para que possa ser levada a cabo a tarefa criadora em arte. Se para Deleuze a ideia do território leva a um fechamento e no entanto abertura para a criação, também em Wittgenstein, com as limitações e limites da linguagem, se cria essa distinção entre dentro e fora, em ambos trata-se do já conhecido dentro de um círculo estrito e funcionando como núcleo duro, que se abre para todo um desconhecido (o cosmos no primeiro, os limites e nuances da linguagem no segundo) que constituem assim o necessário para que se comece a criar a obra de arte e nela colocar toda a matriz do que o artista é.

“A arte começa talvez com o animal, ao menos com o animal que recorta um território e faz uma casa (os dois são correlativos ou até mesmo se confundem por vezes no que se chama de habitat).”<sup>63</sup>

“O *Scenopoietes dentiostriis*, pássaro das florestas chuvosas da Austrália, faz cair da árvore as folhas que corta cada manhã, vira-as para que sua face interna mais polida contraste com a terra, construindo para si assim uma cena como um *ready-made*, e canta exactamente em cima, sobre um cipó ou um galho, um canto complexo composto de suas próprias notas e das de outros pássaros, que imita nos intervalos, mostrando a raiz amarela das plumas sob seu bico: é um artista completo<sup>64</sup>. Não são as sinestesias em plena carne, são estes blocos de sensações no território,

---

<sup>63</sup> *O que é a Filosofia* – Gilles Deleuze e Félix Guatarri

<sup>64</sup> Marshall, *Bowler Birds*, Oxford at the Clarendon Press: Gilliord, *Birds of Paradise and Bowler Birds*, Weidenfeld. (nota do original)

cores, posturas e sons, que esboçam uma obra de arte total.”<sup>65</sup>

Esta definição tal como exposta, parece-nos constituir uma definição bastante razoável e aceitável do processo criativo, não podendo no então deixar de apontar a existência algo que escapa, algo que se encontra para além do processo, determinadas características específicas da arte. Uma obra de arte, não tem propósito de existir senão o de ser comunicada, é característica da sua existência o facto de ser mostrada, ser visionada. Neste caso, não se está perante uma função, arte não protege do frio nem serve para “matar a fome”, no entanto esta ausência pode ainda assim permitir que a arte possa fazer esquecer tanto o frio como a fome.

Consubstancia um poder de comunidade humana na arte e de comunidade entre as obras – o mundo da arte como uma constelação (tal facto como que se nos afigura enquanto uma apresentação do “mundo da arte” na esteira do pensamento de Benjamin<sup>66</sup>), as obras de arte constituem pontos, estrelas num céu estrelado.

Pese embora o exposto, considera-se difícil aceitar que o pássaro consiga constituir esta comunidade da arte. Ao invés, o pássaro cortar as folhas e as fazer cair, pratica sempre o mesmo comportamento, por mais variação que haja na exactidão do mesmo, a acção em si é sempre a mesma, trata-se de um ritual repetitivo de um quotidiano e não de arte.

Não se pretende com este apontamento defender a inferioridade dos animais face ao homem. Colocar a dicotomia animais/homem já quase que se assemelha a uma apologia de que são completamente diferentes e não pertencem à mesma categoria, mas na realidade não pertencem à mesma categoria mesmo. Isto quer dizer, por mais que se estude e se verifique uma interacção, as linguagens nunca são totalmente assimiladas, podem dar-se mal entendidos entre espécies, como diria Deleuze as micro percepções podem passar no crivo de forma a causar enganos. Os humanos são capazes de cultura, arte, engenharia, sem prejuízo de os restantes animais também comunicarem em sistemas sociais complexos, como é caso das espécies de chimpanzés; das formigas que constroem complexos túneis, alas e câmaras nos formigueiros. Mas esta forma de comunicação, de interacção social, constituem em si mesmas proezas evolutivas, contudo todos os animais são diferentes. O que se passa é que arte de um pinguim não é a arte de uma avestruz ou vice-versa. Assim por mais que se entendam os comportamentos e linguagens dos animais, é muito fácil tomar, qualificar como arte um comportamento de uma cegonha quando de facto este pode não ser arte. O

---

<sup>65</sup> *O que é a Filosofia* – Gilles Deleuze e Félix Guatarri

<sup>66</sup> Walter Benjamin – *Letter to Florens Christian Rang*

que se quer dizer é que sendo nós humanos estamos sensíveis à arte humana e erroneamente podemos tomar um comportamento de um pássaro por arte, tal como podemos tomar por banal, um outro que seja este sim arte. Deste modo, se se considerar que os restantes animais podem ser capazes da subtil magia necessária para a arte, então parece ser legítimo inferir que só entre a mesma espécie esse reconhecimento total possa ser dado<sup>67</sup>.

Um Homem artista é aquele que só produz arte, sem nenhum fim progressista, de acumulação, produz sem que se insira numa escala quantitativa, faz arte porque tem de o fazer mesmo que isso o leve a passar fome, é algo que emana de si, que o define. Conforme exposto, este homem artista encontra-se no estado de interacção completa com as forças não humanas, tornando-se uma “esponja do mundo”. Para explicar este estado Deleuze propõe o conceito do devir, segundo o qual o devir constitui um estado de absoluto desnudamento de si mesmo, dos traços caracterizadores de alguém como indivíduo particular. Devir será então tornar-se natureza.

Arte é natureza e cultura. Não só uma das valências. Em Wittgenstein, também se pode ver uma forte noção disto:

“Eu poderia imaginar que alguém admirasse não só as árvores verdadeiras, mas também as sombras ou reflexos que elas projectam, tomando-as também por árvores. Mas se ele disser a si próprio que estes não são, no fim de contas realmente árvores e vier a se relacionar com as árvores, então a admiração sofre uma rotura que importa, primeiro, sarar.”<sup>68</sup>

Também no pássaro artista existe a implicação da existência de uma ligação entre arte e natureza. Uma das questões que levou alguns autores ao questionamento em redor da ideia de dignidade humana foi a constatação da existência de uma perda do sentido de natural e de natureza. Quer para os clássicos, quer na idade média e na sociedade de antigo regime, existia uma ligação profunda com a natureza (destaca-se que para Kant a musa da arte é a natureza), essa ligação perdeu-se. Hoje nem sempre consideramos ser claro para todos os intervenientes saber do que se está a falar quando se fala de natural, houve algo que se perdeu, esqueceu-se. Alguns autores têm defendido esta perda de definição de conceitos, o conceito base do natural, a sua extensão e compreensão. Este facto acarreta que o debate em torno dos conceitos se apresente necessário, algo que também aqui se pretende apresentar um contributo procurando balizar alguns dos conceitos

---

<sup>67</sup>Em sentido contrário cfr Deleuze

<sup>68</sup>*Cultura e Valor* - Wittgenstein

nesta fase necessários ao desenvolver do presente texto.

A “artisticidade” do pássaro, em Deleuze, assim como o que acontece com o homem e a ilha deserta (ocorre uma profunda ligação entre ambos), são conexões estreitas com a natureza, entre o homem e as componentes que o rodearam. A importância do que é natural, no caso do pássaro, de um elemento de natureza como componente importante para a criação artística. Há algo de profundamente natural, um trabalho de criação artística é pautado por uma profunda ligação à natureza. O devir é então o romper com os pontos de referência subjectivos, desenraizar-se das referências humanas; no entanto e mesmo com o devir continuam o que se passa é que não se passa a ser outro, continua-se o mesmo só se deliu a diferença entre o outro e nós, passa a haver um só.

“1948

Quando filosofas, tens de descer ao caos primordial e sentires-te aí como em casa.

O génio é o talento em que o carácter se exprime. Devo, portanto, dizer que Kraus tinha talento, um talento excepcional, mas não génio. Há decerto momentos de génio tais que, apesar da grande instilação de talento, não notas o talento. Um exemplo: «Pois o boi e o burro também podem fazer coisas ... »<sup>69</sup>. É notável que isto é, por exemplo, muito mais grandioso do que qualquer coisa que Kraus tenha alguma vez escrito. Não é um mero esqueleto intelectual, mas um ser humano completo. É também por isso que a grandeza do que um homem escreve depende de tudo o resto que escreve e faz. Num sonho e mesmo muito tempo depois de termos acordado, as palavras que nele aparecem podem impressionar-nos pela sua enorme significação. Não poderemos estar sujeitos à mesma ilusão, quando acordados? Tenho a impressão de que por vezes....<sup>70</sup>

No fundo e conforme exposto estamos perante um entrelaçamento entre o pensamento e a linguagem. Ao considerar arte algo “criado” por um animal, mais parece estarmos a utilizar um código de linguagem que não se apropria para esta qualificação, isto é parece que por eliminação da qualificação da acção em concreto, na busca da verdade qualificativa da mesma, por não se encontrar, a opção será então classificar como arte, socorrendo-se da definição de arte segundo a qual são manifestações de ordem estética, a partir de percepção, emoções e ideias, com o objectivo

---

<sup>69</sup>Georg Christoph Lichtenberg, Timorus, Prefácio. A frase completa reza assim:” Pois o boi e o burro também podem fazer coisas, mas, até agora, só o homem nos pode dar uma garantia.” (nota do original)

<sup>70</sup>*Cultura e Valor* - Wittgenstein

de estimular essas instâncias de consciência. Mas nesta busca pela verdade, parece ignorar-se que esta definição de arte pressupõe que tais percepções, emoções e ideias partam dum artista, um ser humano capaz de perceber, ter emoções e ideias, tendo neste processo o objectivo de estimular as instâncias de consciência de um ou mais espectadores humanos, dando um significado único e diferente para cada obra de arte. Conforme temos vindo a expor, alguns apontam mesmo que arte no sentido moderno, também inclui a actividade artística ou o produto da actividade artística.

Neste contexto, a única forma de se pensar a existência de um pássaro artista, parece ter residido até ao período romântico, até ao qual o termo arte era por vezes utilizado para se referir a qualquer perícia ou maestria. No entanto esta parece-nos ser uma utilização inapropriada da própria linguagem que está por detrás desta qualificação, partindo claramente de uma perspectiva equivocada ou até mesmo desorientada. Tal utilização errada parece assentar na necessidade de qualificar uma acção animal que se não compreende, de fazer corresponder um significado, uma palavra a uma acção animal. Como diz Wittgenstein no *Livro Azul* quando questiona a tendência para perguntar pelo significado de palavras como comprimento, um dado número, os exemplos dados por outros filósofos, na verdade nós sentimos que não conseguimos apontar para algo em resposta a tais questões, mas que o devíamos fazer, afastando com este processo toda uma ideia de ambiguidade. Aliás esta necessidade parece vir já de Platão, que se embrenhou numa procura de uma definição última dum termo, da exactidão da linguagem (Teoria das Ideias).

Para que algo possa ter significado é necessário que apareça dentro de uma relação com outros objectos num determinado estado de coisas. Encontrar-se ligado a um estado de coisas é, ao mesmo tempo, a condição para que um objecto, possa aparecer e ser pensado.

Segundo<sup>71</sup> Wittgenstein só seria possível se existisse uma correspondência entre o mundo, o pensamento e a linguagem. Dito de outra maneira, se houvesse uma correspondência entre a figuração do mundo na linguagem e o próprio mundo afigurado.

Como explica Wittgenstein, "na figuração e no afigurado deve haver algo de idêntico, a fim de que um possa ser, de modo geral, uma figuração do outro". "O que a figuração deve ter em comum com a realidade para poder afigurá-la à sua maneira - correta ou falsamente - é a sua forma de afiguração" . Portanto, não basta que exista uma correspondência entre a palavra e a coisa

---

<sup>71</sup>Cfr. <http://educacao.uol.com.br/filosofia/filosofia-da-linguagem-3.jhtm>

designada, pois nas frases falsas também se fala sobre objetos. Caso contrário, elas não seriam falsas, mas apenas absurdas<sup>72</sup>.

Na esteira do pensamento wittgensteiniano, o que vai determinar a verdade ou falsidade é o facto da conexão entre as palavras na proposição ser igual à conexão entre os objectos no mundo, ou seja, estamos perante um apelo para a existência de uma identidade entre a estrutura das coisas e a estrutura do pensamento. Nestes termos, esta identidade permite que a linguagem possa corresponder ao mundo, posto que ambos partilham da mesma forma lógica. A forma lógica é, portanto, a condição de possibilidade da afiguração acima aludida.

Não sendo possível alcançar esta exactidão na qualificação duma acção empreendida por um animal, de alcançar a totalidade do mundo com a correspondente totalidade da linguagem, resta-nos apenas: “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar.”<sup>73</sup>. Ou melhor, os limites afigurados devem ser explorados.

---

<sup>72</sup> Cfr <http://educacao.uol.com.br/filosofia/filosofia-da-linguagem-3.jhtm>

<sup>73</sup> *Tractatus* - Wittgenstein



## CONCLUSÃO

Parece fulcral para um artista circunscrever e criar espaço e tempo, o seu território, como vimos as formas de entender a ideia de lar são variadas mas preciste a necessidade de existencia dessa mesma circunspecção. Contudo nada é absolutamente estanque neste processo, há redefinições.

O artista cria, escolhe, elimina, guarda, com tudo isto aprende meios e formas de comunicar, desenvolve uma linguagem, própria, que trespassa para a obra de arte – uma obra é o resultado de uma qualquer forma de entendimento do mundo condensada. Uma obra de arte não é assim inócua no que mostra, no que dá.

## BIBLIOGRAFIA

Charles BAUDELAIRE, *A Invenção da Modernidade*, Pedro Tamen, Relógio D'Água, Lisboa, 2006

Walter BENJAMIN, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras, 1993 (1919).

Walter BENJAMIN, *Selected Writings vol.1 1913-1926*, edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts, London, England, 1996

Luís BUÑUEL, *O Meu Último Suspiro*, Tomás Schmitt Cabral, Fenda, Lisboa, 2006 (1982).

João Bénard da COSTA, Folha da cinemateca referente ao filme *Written on The Wind* (1956) de Douglas Sirk, 2007

DANTE Alighieri, “*A Divina Comédia*”, trad. José Pedro Xavier Pinheiro, Atena Editora, São Paulo, 1955.

Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995 (1966).

Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, “*O que é a Filosofia*”, trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Coleção Trans, Editora 34, São Paulo, 1992.

Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, “*Mil Planaltos*”, trad. Rafael Godinho, Assírio e Alvim, Lisboa, 2008.

Dicionário da língua Portuguesa Contemporânea, Academia das Ciências de Lisboa, Editorial Verbo, Lisboa, 2001.

Marcel DUCHAMP, “*The creative act with Marcel Duchamp*”, Convention of the American Federation of arts, Houston, Texas, Abril 1957.

Jean GENET, “*L’atelier d’Alberto Giacometti*”, Marc Barlezat, L’Arbaléte, 1958-1963.

Gilles Gaston GRANGER, *Filosofia do Estilo*, Scarlett Zerbetto Martan, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974 (1968).

Adília LOPES, *Obra*, Mariposa Azul, Lisboa, 2000.

Erwin PANOFSKY, *Estudos de Iconologia*, Olinda Braga de Sousa, Lisboa, Editorial Estampa, 1995 (1939, 1967).

Susan SONTAG, *Contra a Interpretação e outros ensaios*, José Lima, Lisboa, Gótica, 2004 (1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966).

Jean-Marie STRAUB e Danièle HUILLET, *Straub/Huillet*, catálogo organizado por António Rodrigues, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisboa, 1998.

Frederick WISEMAN, Master Class proferida no Doc Lisboa, Festival de Cinema Documental, na Culturgest em Lisboa, 2008

Ludwig WITTGENSTEIN, *Cultura e Valor*, Jorge Mendes, Lisboa, Edições 70, 1996 (1980).

Ludwig WITTGENSTEIN, *Tratado Lógico-Filosófico \* Investigações Filosóficas*, M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002 (1922) (1953, 1958, 2001).